

من مواقف الرجال



ان للعراق الأبي تاريخاً عطرأ حافلاً بالأمجاد والبطولات، ومهما نسي
العربي فلن ينسى ماقدم العراق للأمة العربية من تضحيات، ولاسيما
تضحياته العظيمة في سبيل القضية الفلسطينية، فالحرب التي شنها الانجليز
على جيش العراق الناشيء ذي المعدات القليلة عام ١٩٤١ ما اشتعلت إلا
من أجل فلسطين، ولو انحنى العراق لمطالب الانجليز لما وقعت تلك
الحرب، ولما تحمل العراق ماتحمل من خسائر في الرجال والمعدات، لقد

رَفُضَ قادة الجيش العراقي وساسة العراق المخلصون تلبية المطالب
البريطانية وفي مقدمتها اشتراك العراق في حرب الصحراء الغربية بفرقتين
من فرق الجيش الأربع بعد أن رفض المستر ايدن وزير الخارجية البريطانية
في مطلع عام ١٩٤١ طلب الحكومة العراقية اصدار تعهد يقضي بالغاء وعد
بلفور مع ايقاف الهجرة الصهيونية الى فلسطين . وكان رأي القادة
العسكريين والساسة القوميين صائباً حين قالوا لنوري السعيد وزمرته كيف
تطلبون منا الموافقة على الاشتراك في حرب الصحراء إلى جانب الحلفاء
وفلسطين تثن تحت كابوس الاحتلال البريطاني والهجرة الصهيونية
الاستيطانية مستمرة؟ ماذا عسى أن يقول اخواننا في فلسطين حين نمر
عليهم ونحن في طريقنا الى مصر؟ انستطيع أن نقول لهم اننا ذاهبون
للقاتل مع البريطانيين؟ واذا ما قالوا لنا ونحن أيها الأشقاء ماذا فعلتم
لمستقبلنا؟ فهل هناك من رد معقول مقبول؟! ان العربي المنصف لن
ينسى وهو يتحدث عن تلك الأيام الخالدة بطلاً من أبطال الأمة العربية
العظيمة . انه ابو موسى عبدالقادر الحسيني شهيد القسطل . لقد كان ابو موسى
مدرساً في المدرسة العسكرية ببغداد بعد أن لجأ إلى العراق بعد انتهاء ثورة
فلسطين عام ١٩٣٩ مع من لجأ من الفلسطينيين وفي مقدمتهم مفتي فلسطين
الحاج أمين الحسيني ، فنزل المفتي بدار في شارع الزهاوي قرب الوزيرية
ونزل ابو موسى في منزل متواضع في الكرادة الشرقية ، وكانت دار المفتي
تعج بالقوميين العرب كل يوم من الصباح حتى منتصف الليل وحين اندلعت
الحرب بين العراق وبريطانيا في الثاني من مايو عام ١٩٤١ بعد أن رفض
العراق المطالب البريطانية ، ورفضت بريطانيا مطالب العراق ، استعد
أبو موسى للمشاركة في المعركة بمن لهم صلة به من الشبان المتحمسين
للدود عن الأرض العربية ، وكانت الأنباء المتواردة من جبهات القتال
لاتبشر بالخير ، لتفوق البريطانيين ، واستعدادهم المدروس لانهاء الحرب

في أقصر وقت، كيلا تقتدي بالعراق بلدان يشبه وضعها وضع العراق، فتزداد المحن على الامبراطورية البريطانية وهي تعاني ماتعاني من هجمات الألمان، وكان يونس السبعاوي وزير الاقتصاد في حكومة رشيد عالي الكيلاني صديقاً حميماً لأبي موسى عبدالقادر الحسيني، فكان يطلعه على أخبار المعارك وبعد سقوط مدينة الفلوجة بيد البريطانيين، واعتزام القوات البريطانية الزحف على بغداد بعد اسبوع من بدء القتال تم الاتفاق بين الحسيني والسبعاوي على أن يتوجه المتطوعون الذين عرفوا باسم قوة السبعاوي بقيادة الحسيني لدعم الجنود العراقيين المتمركزين في تلال أبوغريب. وكان هؤلاء المتطوعون من الشبان العرب المتدربين على استعمال السلاح المستعدين للموت دفاعاً عن أي شبر من الأرض العربية، وانطلقت السيارات في ليل شديد الظلام من بغداد، واتجهت نحو الجبهة، وقد بلغت تلال أبوغريب مع شروق الشمس بعد أن سارت الليل كله ببطء شديد في طرق وعرة، غير أن الطائرات البريطانية فاجأت السيارات بنيران الرشاشات، ولم يكن بين الحياة والموت سوى طرفة عين تمكن فيها المتطوعون من مغادرة السيارات والارتقاء بين الشجيرات والأعشاب الكثيفة القريبة من ميدان المعركة، وهرع المتطوعون نحو الخط الأمامي لنجدة اخوانهم الجنود العراقيين في لحظات رهيبة اشتد فيها الرمي والقصف، وقد ارتفعت همم الجنود الأبطال المتمسكين بتلك التلال، بقدوم المتطوعين، ودب فيهم الحماس حين رأوا اصرار المتطوعين على أن يكونوا في الخطوط الأمامية وهلّلوا وكبروا وهتفوا بحياة الأمة العربية. لقد عانى هؤلاء الجنود في معارك الحبانية ومعارك الفلوجة الأهوال وفقدوا مالهديهم من مدافع رشاشة ودبابات بدائية، فالانجليز باغتوهم في اليوم الثاني من مايو وهم منتشرون حول المعسكر البريطاني في الحبانية وكانت المساعي الدبلوماسية تدور لايقاف التصادم، لذلك تكبد هؤلاء الأبطال خسائر كبيرة في الأرواح

والمعدات، وما هي إلا دقائق معدودات حتى غطت الطائرات الانجليزية سماء المعركة، فكانت تغيب قليلاً ثم تعود لتواصل القصف، وكان المتطوعون ببنادقهم الشكية قد تمكنوا من حفر مايكفي لحماية أجسادهم على رؤوس تلك التلال الاستراتيجية الممتازة، بل ان اكثرهم قد تسلم الحفر من الجنود الذين كانوا في الخطوط الأمامية. أما القوات البريطانية فقد كانت في أرض منخفضة مقابلة لهم. لقد فقد العراق في الأسبوع الأول من الحرب أكثر طائراته المتواضعة، وبعد الحاح من الحكومة العراقية أمد الألمان الجيش العراقي بسرب من الطائرات الممتازة غير أنها وصلت في وقت سيطرت فيه الطائرات البريطانية على أجواء العراق فكانت تخسر كل يوم طائرة واحدة على الأقل، وقد ابتليت جبهة أبوغريب بالكثير من طلعات الطائرات البريطانية لقرب قاعدة الحبانية أو كما يسميها العراقيون «سن الذبان» من ميدان المعركة، وللبريطانيين حتى ثورة ١٩٥٨ قاعدتان في العراق بموجب معاهدة الاستقلال واحدة قرب البصرة، وتعرف بقاعدة الشعبية والثانية قاعدة الحبانية المعروفة باسم «سن الذبان» وهي لا تبعد سوى ساعة بالسيارة، ومر اسبوع على المتطوعين وهم محرومون من الطعام، فكل مايقدم لهم وللجنود أيضاً لايزيد على حبات معدودات من التمر يرمي بها العرفاء أمام المقاتلين، وهم يزحفون اتقاء رمي العدو المتواصل. أما الماء فقد كان الفرات قريباً من ميدان المعركة، وكان المقاتل يزحف حتى يبلغ حافة النهر فيملأ زمزميته بماء عكر، فشهر مايو يعتبر من أشهر الفيضان، وكان المقاتل يجد في هذا الماء العكر مايعوضه عن الطعام، وفي ليلة من تلك الليالي الصعبة جاء من يبشر المتطوعين بوصول وجبة طعام جيد من بغداد، فقد استطاعت احدى السيارات الكبيرة المحملة بما لذ وطاب من الطعام أن تفلت من رصد الطائرات البريطانية وتصل الى مقر القيادة سالمة، وكان يونس السبعاوي رحمه الله قد قدم في السيارة نفسها

لللاطمئنان على حال المتطوعين، وكانت طائرات العدو تقصف جميع السيارات التي تنطلق من بغداد وهي تحمل العتاد والغذاء لهذه الجبهة. ونادى ابو موسى رجاله ليتبعوه الى المقر، وكان مقر القيادة في بستان فيه الكثير من أشجار الفاكهة يطل على نهر الفرات، والوصول إليه من الخطوط الأمامية لا يستغرق أكثر من ثلث ساعة سيراً على الأقدام، ووصل المتطوعون المقر، فوجدوا السباعي وكبار الضباط في وجوم، فقد اغارت طائرة معادية وقصفت المقر، فتناثرت الأشياء على الطعام الذي كان يهيئه الجنود للمتطوعين، وعاد المتطوعون الى الخطوط الأمامية جائعين يلعنون الحظ العاثر. وفي يوم من تلك الأيام العصبية ملأت سماء المعركة الطائرات البريطانية، وقصفت الموقع بوحشية مجنونة، فكانت تختفي بضع دقائق ثم تعود لقرب معسكر الحباينة البريطاني من هذه الجبهة، واستمرت الغارات من الصباح حتى العصر، وقد ظن الانجليز انهم استطاعوا القضاء على الكثيرين من أولئك الرابضين فوق تلك التلال، فكفوا عن القصف وخرج من مواقعهم جندي يحمل علماً أبيض، وهو يركض نحو الخطوط الأمامية وحين وصل طلب مقابلة القائد العراقي ليسلم اليه رسالة هامة، فاقطعوه الى قائد الموقع فسلم اليه الرسالة، فإذا هي اذار بوجوب الاستسلام والا فالزحف سيبدأ أو ستكون المقاومة ضرباً من الانتحار. وهم القائد بقبول الانذار، غير أن صغار الضباط طلبوا منه أن يرفضه، ويطلب النجدة من القيادة، وطال الحوار بين القائد وبين ضباطه، ورأى ابو موسى أن التدخل في الأمر في ذلك الموقف الحرج الدقيق قد يعين القائد على الحسم فتدخل مرجحاً موقف صغار الضباط، فأطرق القائد قليلاً ثم رفع رأسه وابتسم في الوجوه المشتعلة حماساً وفداء وتضحية، وأخرج القلم، وهم بين متفائل ومتشائم وكتب الرد برفض الانذار، واتصل بالمقر، وطلب النجدة، وعاد حامل العلم الأبيض الى موقع العدو قبيل غروب الشمس، وبعد بضع دقائق

زحفت الدبابات والسيارات المصفحة نحو التلال، فصدر الأمر بالتزام الهدوء والامتناع عن إطلاق النار، وساد هدوء رهيب متوتر، واقتبل في تلك اللحظات الحاسمة فوج يحمل الرشاشات، فتقدم نحو الخط الأمامي وانتشر بين المتطوعين، واستعد الجميع لمعركة تقرر مصير تلك المرتفعات الشامخة الأبية ومصير بغداد، واستمرت القوة المعادية تتقدم نحو التلال ويا لها من لحظات رائعة عاشها كل مقاتل في ذلك المساء الفريد، وحين أصبحت تلك الجموع الزاحفة في متناول النيران صدرت الأوامر بإطلاق النار، وشنت أصوات الرشاشات آذان الجنود والمتطوعين، فساد الذعر والارتباك صفوف العدو المتقدم، وحاول أن يواصل السير نحو الأمام غير أنه لم يستطع، فأخذ يتقهقر، والنيران تحصد من جموعه المذعورة، ولم تنفعه الدبابات ولا القصف المدفعي الذي كان يحميه، لقد استطاع ذلك الفوج بما لديه من رشاشات أن ينقذ الموقف الصعب واستطاع الضباط الصغار من ذوي النجمة والنجمتين والعرفاء ونواب العرفاء أن ييثوا الحماس في الجنود رغم انقطاع الطعام وقلة السلاح، وظهر المقاتل العراقي نسيج وحده في ميدان البطولة والشجاعة والصبر ولقد استطاع أبو موسى رحمه الله أن يسند رأي الضباط الصغار حين طلبوا من القائد رفض الانذار، وبذلك الموقف الشجاع تأخر سقوط بغداد بضعة أيام، أما القائد فقد ارتقى فوق جميع الحسابات العسكرية حين لبي رغبة الضباط الشبان، فكان الرد الذي كتبه، والدموع تلوح في عينيه «أرفض التسليم وسأقاتل حتى آخر جندي من جنودي» وبقي الشجعان من جنود ومتطوعين في مواقعهم يكبدون العدو الخسائر الفادحة وقد عاهدوا الله على الثبات فوق رؤوس تلك التلال أو الاستشهاد غير أن البريطانيين استطاعوا بعد أيام من هذه الملحمة البطولية التسلل نحو بغداد عبر طرق برية أخرى بقوة مساندة لهم قدمت من غرب العراق فإذا هم في «التاجي» قرب الكاظمية، واستسلمت بغداد لهذا

الالتفاف المباغت بعد يومين من المعارك الضارية صالت الطائرات فيها وجالت، وبعد استسلام بغداد، وهروب الوصي الشريف شرف ورشيد الكيلاني والوزراء وكبار الضباط الى طهران ليحلوا ضيوفاً على رضا بهلوي صديق الألمان جاء من يخبر الرابضين في التلال بأن البريطانيين قد طلبوا الصلح بعد أن تكبدوا في جميع جبهات القتال في الشرق والغرب الخسائر الفادحة وقد لبّت الحكومة العراقية الطلب، وأمرت بإيقاف القتال، وانسحب البطل عبدالقادر الحسيني واجماً يتقدم رفاهه الى المقر لمقابلة قائد الجبهة - وهو غير مصدق - ونهض القائد ذو الرتبة العسكرية العالية وعانق الحسيني والحزن يقرأ في وجهه المرهق الكئيب، وابتعد الاثنان قليلاً، وتحديثاً حديثاً حزيناً لم يخف مغزاه عن الشباب، وعاد الحسيني ليطلب من المتطوعين الانطلاق بسلاحهم في قوارب كانت واقفة قرب المقر في نهر الفرات، بعد أن اعتنى مستشفى الميدان بتضميد جرح أحد المتطوعين الذين نالوا ذلك الوسام في آخر ساعة من ساعات القتال، وانطلق الجميع إلى المسيب، وفي المسيب تركوا القوارب وركبوا السيارات إلى الحلة، فدخلوها عند أذان العشاء، فإذا هم محاطون بأعداد من رجال الشرطة تطلب منهم الاستسلام، غير أن الحسيني رحمه الله أمر المتطوعين بأن يستعدوا للقتال، وأصر على عدم الاستسلام وواصل الجميع سيرهم مخترقين المدينة، والشرطة في حيرة من الأمر، وساروا على غير هدى في ذلك الليل البهيم في مزارع وطرق غير معروفة، وتورمت يد الشاب الجريح واشتدت عليه الحمى، فطلب البقاء قرب ترعة من الترع قرب الفجر غير أن الحظ أسعفه بحصان يقوده فتى من الفتيان في ذلك المكان فاكتراه منه، وواصل المسير مع اخوانه يخطون خبط عشواء حتى طلعت الشمس بأشعتها الذهبية تكسو الحقول روعة وجمالاً وبهجة، ولمح الفلاحون المبكرون إلى حقولهم أولئك المسلحين الذين يخترقون مزارعهم في ذلك الوقت المبكر، فانطلقوا

اليهم مستفسرين، وطلبوا منهم التوجه نحو شيخ العشيرة — عشيرة
البومحمد — لأنهم أصبحوا في حماه ومن الواجب أن يسلموا عليه، ويتحدثوا
إليه بما يريدون، ولبي الحسيني الطلب وأصدر أمراً بأن لا يفارق أي مقاتل
سلاحه وأن لا ينাম، وخرج شيخ العشيرة من المضيف محياً، ودار حديث
طويل عن الحرب، وأصر شيخ العشيرة على أن يرسل واحداً من رجاله إلى
متصرف لواء الحلة ليطلعه على الأمر ووعد بأن يأخذ عهداً من المتصرف
على أن يترك الحسيني يرسم الخطة التي يريد لها ولرجالها وأكل
المتطوعون بعد ثلاثة أسابيع من غياب الطعام لحماً وأرزاً وتمراً ولبناً،
وشربوا الشاي بعد الغذاء في مضيف شيخ قبيلة البومحمد، وفي العصر
أقبلت بضع سيارات فيها المتصرف ومدير معارف اللواء وأمر المعسكر
وأربعة من وجهاء الحلة وكان مشهداً عاطفياً مثيراً حين عاتبوا الحسيني في
رفضه التوقف في الحلة وأقسموا على المصحف الشريف أنهم لن يسلموا
المتطوعين للسلطة وسيتركونهم أحراراً في اتخاذ القرار وزاد على ذلك مدير
معارف اللواء قائلاً «هذه جولة مع الانجليز، ولنا معهم جولات وجولات
حتى يرحلوا من بلادنا فلسنا مستعمرة من مستعمراتهم، ولا محمية من
محمياتهم» وركب الحسيني ورفاقه السيارات وعادوا إلى الحلة، ونزلوا
ضيوفاً على آمر المعسكر، وسلموا البنادق والقنابل اليدوية، واحتفظوا
بالمسدسات، وغيروا ملابسهم العسكرية، ولبسوا الملابس العربية، وعلموا
وهم في المعسكر بتأليف الوزارة برئاسة جميل المدفعي الرجل الذي عرف
بتهدئة الأمور، وفي المعسكر حصل الجريح على العلاج والعناية والرعاية،
وحظي المتطوعون بزيارة الكثيرين من كرام القوم في الحلة سواء أكانوا من
الأهالي أم من الرسميين، وكانت تلك الأيام رغم قتلها ورغم ما فيها من
انكسار بلسماً للقلوب الجريحة فقد ظهر العراقي الشجاع الأبى بمعدنه
الصفافي الرفيع، وهو يتحدى جبروت الامبراطورية البريطانية التي لا تغيب

الشمس عن مستعمراتها، ويرفض الهزيمة في وقت انتشرت فيه القوات البريطانية في البصرة وبغداد وانطلقت نحو الموصل لتقيم لها المعسكرات، وبعد شهر من سقوط بغداد تأزم الموقف بين الانجليز وبين ايران، وكانت ايران مزودة بأحدث الأسلحة الألمانية وفيها جيش كبير، وهي تتمتع بالاستقلال التام منذ قرون، ويحكمها ديكتاتور عسكري كان همه بناء الجيش، غير أن ايران لم تستطع مقاومة الانجليز يوماً واحداً، فاذعنت لشروط الانجليز وعزلت الشاه واستولى البريطانيون على ايران ولم يخرجوا منها إلا في عام ١٩٤٦ بعد انتهاء الحرب العالمية، لقد كان الانجليز مصممين على انهاء ذلك الحكم المرتبط بالمانيا النازية يضاف الى هذا تصميمهم على استعمال الاراضي الايرانية لإيصال المؤنات والمعدات العسكرية إلى الاتحاد السوفيتي المتصدي ببطولة فريدة للغزو الألماني الدموي المدمر. ان الحديث عن بعض مواقف شهيد القسطل عبدالقادر الحسيني توجه الأمانة التاريخية، ومن الغبن أن تهمل مثل هذه المواقف، اما ما حدث بعد مغادرة الحلة فانه لا يرقى إلى ما تقدم، وان كان يستحق أن يذكر في المستقبل.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



الشيخ عبد الوهاب المنارس

١٣١٨ - ١٤٠٣ هـ
١٩٠٠ - ١٩٨٣ م

ARCHIVE
<http://archive.basmalashrit.com>

خالد
سعود
الزبيد



لكم تمنيتُ أن أكتب عن الشيخ عبد الوهاب المنارس في حياته ، لكنه
كان حريصاً على أن يظلّ بعيداً عن الأضواء . فهو من قلة لا يعينهم من أمر
هذه الحياة إلا يكونوا معطين فيها ثم لا يعينهم بعد ذلك شيء . سيان أشعر
الناس أم لم يشعروا بما أعطوا وما صنعوا .

والعطاء هبة من الله لا تتاح إلا للأقلين من عباده الذين اصطفى .
والعطاء ألوان شتى فمنه ماهو واضح جلي ومنه ماهو مستور خفي ، ولكنه
فاعلٌ يسري في الوجود كالصدقة الخفية ، ونعم الصدقة الخفية ، العطاء حين
يكون خفياً غير منظور .

لقد عاش منزوياً ولثّن وقعت عينك عليه فلن تراه إلا ذاكراً أو شاكراً .
داعياً للناس محسناً إليهم في صلواته وخلواته — يمتسي ويصبح غرثان من
لحوم القوافل (على رأي حسان بن ثابت) .

إذن أيُّ عطاء هو أسخى من هذا العطاء وإن لم يكن منظوراً . لئن لم
تُسجّل قوانين الطبيعة المشاهدة مثل هذا العطاء فإن قوانين الطبيعة غير
المشهودة تشهد أن الأنفاس الذاكرة الشاكرة أكثر فاعلية في الحياة والوجود
مما هو مشاهد منظور .

لقد وُلد الشيخ عبدالوهاب بن عبدالرحمن بن محمد بن فارس في بيت
مبارك العطاء . فهو من أسرة أنجبت رجالاً أخلصوا لله دينهم وخلصوا إليه
نجياً غير مبالين بما هو دون ذلك . ومن ذا الذي يقرض الله قرضاً حسناً
فيضاعفه له .

شهد الشيخ عبدالله الخلف الديحان (١) لجَدِّ صاحبنا الذي نترجم له
فقال : (بهجة المجالس الشيخ محمد بن عبدالله بن فارس . العالم العامل
والفاضل الكامل .. كان مثلاً للورع في اجتناب الشبهات .. كان يجلس
بعد صلاة الفجر في داره ويجمع أولاده وأحفاده لمدارسة القرآن العظيم إلى
أن ترتفع الشمس ويحضهم على ذلك ، ومن تخلف منهم عن الحضور عاتبه
ثم يصلي صلاة الضحى و يقرؤ عليه من يريد القراءة في الفقه .) (٢) .

هذا جزء من شهادة الشيخ عبدالله الخلف بحق أستاذه محمد بن فارس
ومَن أكبر شهادة من الشيخ عبدالله وهو الذي أجمع الناس على حبه وتوليّه

حتى توفاه الله وما زالوا يذكرونه كلما ذكروا خيار الرجال ومعادن الناس بالحسنى .

ولد الشيخ عبد الوهاب في الكويت عام ١٣١٨ هـ - ١٩٠٠ م ودرّس على يد الشيخ عبدالله الخلف وعبد المحسن الباطين ولزمهما حتى استوى على سوقه فانكب يقرأ وحده ما شاء له الله أن يقرأ وكان من المعجبين بعلوم وأفكار الشيخ ابن تيمية رحمه الله فقرأ كتبه ورسائله وما جُمع من فتاويه .

وتولى رحمه الله إمامة مسجد الفارس وهو شاب وبقي في إمامته أربعة وخمسين عاماً .

وتولى تدريس علوم القرآن وكان خطه حسناً فقام بتعليم الخط والإملاء في مدرسة (السعادة) التي أنشأها شملان بن سيف من ثلث أيتام (سعد الناهض) رحمه الله . وكان شملان قيماً على هذا الثلث فأنفقه لنصيحة صديقه الشيخ يوسف بن عيسى (٣) في تعليم الأيتام والفقراء بالمجان حتى انتهى الثلث . فنسب فضل إنشاء المدرسة إليه .
<http://ArchiveBeta.Sakhril.com>

وبعد إنشاء المعهد الديني عمل مدرساً فيه سنة ١٩٥٠ م بعد الحاح من رئيس دائرة المعارف حينئذ الشيخ عبدالله الجابر الصباح . وبقي مدرساً في المعهد مدة عشرين عاماً . وقد سافر إلى القاهرة بدعوة من الأزهر الشريف برفقة الشيخ عبدالعزيز حمادة رحمه الله واستُقبل بحفاوة من مشيخة الأزهر وعلمائه ثم عاد بعد أن اطلعاً على نظام التدريس فيه .

ومن المعروف أنّ الناس كانوا يتباركون بأنفساه فيحرصون على أن يقوم بنفسه بعقد النكاح لهم . وحدثني من أثق به أنه ذهب للمحكمة للتصديق على عقد النكاح الذي قام بإحكامه الشيخ عبد الوهاب فأمسك الموظف العقد وقبّل موضع توقيع الشيخ عبد الوهاب تبركاً وإجلالاً له .

وكان يسير يوماً برفقة صديقه الشيخ محمد الجراح فصدمتها سيارة فسقطا في حفرة وجرحا، وحين علما أن السائق كان سكران امتنعا عن مقاضاته وصفحا عنه خوفاً من أن يقفا مع سكران في موقف واحد.

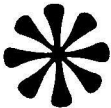
مؤلفاته:

للشيخ عبدالوهاب الفارس عدة مذكرات فقهية ألفها لطلبة العلم وماتزال مخطوطة لدى ورثته. وحقق مع الشيخ محمد سليمان الجراح ومحمد سليمان المرشد كتاب (كشف المخدرات شرح أخصر المختصرات) على مذهب الإمام أحمد بن حنبل وهو من تأليف عبدالرحمن بن عبدالله بن أحمد البعلبي بن محمد الدمشقي (٤) الحنبلي ومازال التحقيق مخطوطاً غير مطبوع في مكتبة وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية في الكويت تحت رقم ٣٨٣.

وفاته:

صدمته سيارة وهو عائد إلى منزله وتوفاه الله في اليوم التالي صباح يوم الأربعاء ودفن صباح يوم الثاني والعشرين من ربيع الأول عام ١٤٠٣ هـ الموافق الثاني عشر من شهر يناير عام ١٩٨٣ م، رحمه الله رحمة واسعة.

- ١ - طالع ترجمة الشيخ عبدالله الخلف في كتابنا «سير وتراجم خليجية» وفي كتابنا «أدباء الكويت في قرنين» - الجزء الأول.
- ٢ - طالع ترجمة الشيخ محمد بن فارس في كتابنا «سير وتراجم خليجية».
- ٣ - ترجمته في كتابنا «سير وتراجم خليجية» و«أدباء الكويت في قرنين» - الجزء الأول.
- ٤ - عاش بين ١٦٩٨-١٧٧٨م ١١١٠-١١٩٢ هـ محدث، حافظ، مقرر، شاعر، من تصانيفه «مختصر الجامع الصغير للسيوطي» سماه «نور الأخبار في حديث النبي المختار» وعنده «منار الاسعاد في طريق الاسناد» ودبوان شعر. طالع معجم المؤلفين، عمر كحالة.



في «تحويلات الأزمنة»

استطاع الوقيسان
أن يقول ما لا يتال
هناك لغة مشتركة تتزاوج
بين الشعر العمودي والحديث

<http://Archivebeta.Sakirrit.com>

بسلام
فيصل
السعد



مصارحة الحاضر تعني رفضاً لمراوحتة النابعة من خوف لامبرر له —
وهي ايضاً تمثل حالة يأس يعيشها هذا الانسان أو ذاك شجعتة على الصراخ
حتى الانتحار او تحقيق الممكن . وهذا الاختيار الصعب عادة مائرجح فيه
كفة الانتحار وقوفها التي تعني الموت بشكل أكثر قسوة من تلك الغفوة

الابدية التي يذررها التراب .

~ وهناك من يؤمن ببديهة التغيير الذي لابد أن يأتي حتى ولو بشكل بطيء غير محسوس .. ولكنه يأتي .

في استعراض بسيط لحاضرنا الشعري نعرف ان العديد من شعراء هذا الزمن تشهر قصائدهم رفضهم المطلق دون أن يذكر شعراء هذه القصائد المسببات الموجعة المؤثرة لهذا الرفض بل ان البعض منهم من رسم قصائده بلغة لم يفهمها ابناء هذا الحاضر بل اننا نشك بفهم هذا البعض لها .. بحجة انهم يتحدثون بلغة الاجيال المقبلة .. علماً باننا اعتدنا الايمان بالتوارث وما سلوكنا السيء الحالي الا ارث جاءنا من رجال الجيل الماضي!؟

ذكر الاسباب الموجبة لهذا الرفض كافية لاعطاء الحق لصاحبها بالمضي في السلوك البديل الذي يتحرك في الذهن ليكون الاختيار .. هذا الاختيار يكون واضحاً عند الشعراء الذين آمنوا بحتمية التغيير، وأكد لهم ايمانهم أن التغيير المنتظر يعني مجيء الانسان الافضل الذي سيساهم بنسج الحياة المدثرة الواقية .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

الدكتور خليفة الوقيان قرأناه وهو يتحدث عن المبحرين مع الرياح وهاهي مجموعته الثانية تصدر لنقرأه وهو يتحدث عن «تحولات الازمنة» التي اوهمت اقزام هذا العصر وملوثيه في انهم قادرين على ركوب الخيول الاصيلة التي رضعت الدماء العربية فمنحت خطواتها القدرة على الثبات، الرسوخ، التقدم، رغم ان هذا «الزمان الترابي، الرصاصي، النحاسي، الخلاسي» لا يعين الذين — تأنسوا — على معاشته .

المبدعون يعلنون الحقيقة ايماناً منهم بأن الآخرين سيرسمون خطواتهم المقبلة على ضوء الحقيقة المعلنة :

في الزمان الخلاسي
تغتال اسماءها اليعربية
تُستبدل الضاد
تجتث اعراقها الابجدية
يشكو «الإيادي» عدل الامام «ابن شروان»
بالإياد الشقية!
«اني اراكم وأرضا تعجبون بها
مثل السفينة تغشى الوعث والقطبا»
«في كل يوم يسنون الحراب لكم .
لايهجعون اذا ما غافل هجعا»
«وقد اظلكم من شطر ثغركم
هو لك ظلم تغشاكم قطعا» .

في هذه القصيدة التي احتضن اسمها «تحولات الازمنة» الديوان الثاني للشاعر استطاع ان يجمع شتات الموضوع الواسع الذي تناولته القصيدة . فهو ذكر ابناء شعوبنا العربية بالزمن المراوح الذي نعيش ، وكانت الحقيقة المخجلة التي ذكرها الشاعر سببا شرعيا للتمرد ، الرفض ، المصارحة . وكذلك سجلت هذه القصيدة نقدا صريحا ، قويا ، مخجلا للذين لازالوا يحاولون «فرسة» ترابنا العربي وجره الى بؤرة غير عربية بل غير انسانية مستغلين في ذلك صمت الآخرين غير الشرعي .

كما ان الشاعر اكد وعي العربي واستحالة استغفاله من قبل الاعداء مشيرا الى ان الوطنية في هذا الزمن «الرمادي» تشترط نكران الذات وتدعو الى التكتاف ، الاخوة ، الوقوف بوجه المعتدي من أجل ابقاء ترابنا عربيا نقيا ، و.. اما ان تكون الوطنية هكذا والا فليسقط الملوثون ، الجبناء العطاش الذين يخافون شرب الماء .

هنيئاً لثوارنا في ثغور العواصم
يقيمون صرحاً
من الخزف الفارسي المنمق
يوسون كل اللحي والعمائم
يسلون سيف الكرامات والمعجزات
يعيدون مجد الرقي والتمايم
يصلون في معبد النار
يمشون في ركب «ماني»
ليوم الخلاص
يديرون في حفل «قورش»
نخب الهوى البابلي المعتقد.

وكأي عربي ابتلى بوعيه امام جهات تتعمد اللاوعي ، عاش قضية
الانسان . وتجاوب مع الرصاص العراقي الذي يهطل على المعتدي من اجل
تأكيد عروبة الدماء التي في عروقنا .

ذكر الذين مضوا قبل ان تكتمل المسيرة وطالبهم بولادة جديدة ، بل
يطالب الازدهان الحاضرة ، ان تحذوا حذو من رحلوا . اولئك الذين اكدوا
قيمة الانسان من خلال مطالبتهم له بالتضحية بذاته والعمل على اعادة
الارض ، او اعادة خصوبتها العربية بعد أن تروىها الدماء المثمرة .

ان صلاح الدين البيطار سياسي ناضل اعواماً من اجل أن يساهم في
ترسيخ الفكر الانساني وتكوين البداية الافضل للاوضاع السيئة .

لكن الشاعر الوقيان يرى أن الحاضر لا يمثل تواصلاً لاشعاعات التغيير
نحو الافضل التي زرعها الاولون ، لذلك نراه طالب فكر البيطار في ان
يساهم في معالجة وضعنا المؤرق ، المحزن ، المتوه :



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

صلاح الدين، يا القأ
ويا افقأ بغير مدى
تطلع للهوى المخنو
ق معشوقا ومفتقدا
ويشقيك احتباس النو
ر ، إن اغففى ، وان وئدا
فتسعى متعبا ابدا
كأنك لم تجد سندا

لاشك ان وضعنا الكسيح الذي لا تتوفر في افقه اية اضاءة تشجع على
التفاؤل حيث انتشر التلون، الكذب، الادعاء، الزيف .. هذا الوضع يشجع

الذين ابتلوا بوعيههم ان يلجأوا الى اساتذة الحرف وهم لايمكنهم موازنة
خطاهم، الخجلة .. يكونون قبالتهم .. يتأسفون. يعتذرون عن كساح
الحاضر هامسين:

صلاح الدين عفواً إن
تنناثر شملنا بسدا
وان ألفيت نازلة
تفت القلب والعضدا
فبعض طماحك انتفضت
تؤرق ليل من رقدا

ان النزيه الفكري الذي مارسه ذهن الشاعر احتل المساحة الاكبر من
هذا الديوان ليؤكد لنا بأن علينا ان نعيش زمن التفاعل المفروض.
ولا عروسة مهددة بفض بكارتها قبل الزفاف سوى بغداد. والعرب
الاشاوس!.. وقفوا بعيداً عنها هامسين بخوف وارتجاف طالبين منها ان
تصمد تستمر في محاولتها للحفاظ على البكارة التي فضها يعني التردى،
السقوط، الاذلال، الخيبة، النكران للواقع، الاعتراف بالاقزام وقدرتهم على
ركوب الخيول العربية.

الوقيان يغني في زمن الحرب ويبنى من صدقه في التعايش سوراً يحول
بين الازهان واللاتجاوب وان نتجاوب مع هذا الشاعر العربي ناكر الذات
فيجب - اي نعم يجب - ان نغني معه ونقول:

بغداد يا شلال ضو
ع حين ضوء الشمس اغفى

وتناثرت قطع الظلا
م على طريق الصبح سقفا
والحالكات من الليا
لي لم تدع للحلم منفي
من ألف دامية خطى
قهراً وإذلاً وعسفا

اجل هذه هي بغداد التي تشرف الجيوش العربية بالدفاع عنها ، بغداد
التي ظلت بكرّاً مصونة رغم محاولات الزناة الذين حاولوا ولا زالوا يحاولون
رفع ثيابها ليعيشوا بشرفها فساداً .

ولكن بغداد عشقتها الآخرون لعفافها ، نقائها ، رسوخها ، وستظل هكذا
مهما حاول بعض العرب أن يغدروا ، يلوثوا صفتهم ، لينقطعوا عن جذورهم :

بغداد عفواً لئلا
غدروا اذا ما البعض وقى
فالمدلجون يروعهـم
وهج الروى أيبان زُفا



الترجمة الانسانية للذات لا بد وان تشمل الجوانب الحياتية بما فيها تلك
التي يحاول اهلها خنق هذا الانسان او ذاك لمجرد انه ادرك ماذا يعني
الظلم .. التعسف .. الارهاب ، وكذلك ماذا يعني الانسان ، وما هي
مسببات القوة الزمنية القادرة على ارهابه .. تجويعه .. ثم اسقاطه بثمة
مغريات قد تعني عنده وقتها الشيء الكثير ، لكنها لا تعادل شيئاً لو وضعت
في كفة مقابل كفة النقاء .

الوقيان بعد ان « انسنته » مراقبته الدقيقة لحركة الحياة ، فتراتنا ،

اناسها، اقويائها، ضعفاؤها، اصبح من غير الممكن امامه، تحديد نظرتها او اختصارها على نوعية من الناس دون اخرى.

اذ ان شاعرنا آمن بان البداية قادرة على تكوين الانسان دون اية شوائب قد تلحقها به اسقاطات زمنه الآتي.

لذلك نجده يحدث حتى المخبرين بلغة انسانية تذكيرية قد تعيدهم الى ما كان باستطاعتهم ان يكونوه:

يا صديقي

ايهذا المخبر البائس، يا من تنألم

كلما جئت لكي تسرق كلمه

كل عين هاهنا ترقب خطوك

وترى انك لص

قد تركت الصبح والاطفال والقهوة

والكوخ المهدم

وتعذبت لكي تصحب اغراباً غلاظاً

انهم لا يكرمون الضيف

لا يدرون من انت

وقائلة هي المهنة الموكلة للمخبرين. تحسهم اثناء ممارستهم لعملهم لا ينتمون الى عالم الانسانية ولكن الشاعر الوقيان لا يستطيع ان ينسى بدايات الخيوط التي نسجت هذا المخبر او ذاك ثم تقطع نسجها الذي كان ينسل من ذهنه ليأتي نسج اخر زرعه الآخرون عنوة في اعماقه ليصبح المخبر هو المسير الذي يسير على هدى المسؤولين.

والجذور الانسانية التي رعت «المخبر البدوي» تطرق ذهنه بلحن الوقيان الذي يتمنى من صدى لحنه خيراً. ونحن ايضا نتمنى ان يكون هو الصدى المرجو لذلك طربنا للشاعر حين قال:

يا صديقي
يا ابن قحطان
ويا صرحاً تثلم
يا بقايا صفحة بيضاء
يا انشودة الحدا
محزونا
ويا جرحاً تورم

ويستمر الشاعر في اعطاء «المخبر البدوي» اكثر من حالة تعتريه
دائماً لأنه انسان . يذكره بأمور عديدة قد تعيد اليه انسانيته ليقول له بعدها

همنا ان لا نرى وجهك

في كل مساء يتجههم

همنا ان تشهد الاطفال

في كوخك

كالأطفال في البيت المنعم

يا لسخرية القدر! هذا هو هم الجميع وهم المخبر ان يلصق بهم تهماً

قد يجيد «حبكها» امام مسؤوليه !



بنّي أنت هنا في غابة رتعت بها الضواري ، وما للعدل من أحد
ميزة الوقيان هي انه استطاع ان يكور قولته ويقذفها مخرساً بذلك ضجيج
الهمس الذي يمارسه الآخرون منذ اعوام .

ان هذه الجرأة المخيفة من شأنها ان تخيف الزمن وتضطر رجاله الى ان
يحسبوا اكثر من حساب لجرأة كهذه .

ان حناجر مائة مليون عربي يخنقها الاخراس .. وتزرع الهلوسة الذاتية

الملاوعية، في اصحابها الجنون.

احسست طفل الشاعر «غسان» في هذه القصيدة عاملاً مساعداً في استفزاز الذات لكي تصرخ، تحذر، تطالب بالتأني في الخطوات الاتية التي ترسخ او تسقط ذاتية الطفل بعد النمو:

بني الف طريق هاهنا زلقٍ يقتاد خطوك للأوحال عن عمد
فاحذر غواية درب ليس يسلكه الا الاذل سقيم الروح والجسد
وكن كما كنت اهوى ان اراك ابداً تعلو وروحا تسامى في طريق غد



وماذا بعد !

تحولات الازمنة ديوان شعر يحتوي على سبعة عشر قصيدة فيها الصدق المشجع على التناول . اجل نجد الوقيان دائماً صادقاً سواء في رده على قصيدة الشاعر الكبير شفيق الكمالي أو في بكائيته التي كتبها لـ يوسف البابطين — أو في تذكرك لـ صقر الرشود — او... ولكنني اخذت بعض القصائد لا لأنها الافضل بل لأنها تحمل شمولية لذاتية الشاعر الذي ابتلى بوعيه كالاخرين الذين حملتهم ثقافتهم الى هكذا ابتلاء.



الشكل الشعري

لاشك ان للشعر لغة ترفض التجزئة وتعدد الألوان . ولذلك فإن العبارة التي تؤكد بأن لغة الشعر العمودي تختلف عن لغة الشعر الحديث ، تكون باطلة ان لم يشر صاحبها الى ان الموضوع المتناول هو الذي يفرض التقارب او التباعد بين لغة شكلي الشعر اذ ان هناك قصائد حديثة تكمن حلاوتها

في شفافيتها ، رموزها ، ابهامها ، غموضها . وبالمقابل هناك قصائد عمودية
تكمّن روعتها في مباشرتها .

ثم انه استعمل بحرّين شعريين في قصيدة واحدة مع ابقائه على اللغة
الواحدة .

استعمل البحر المتدارك : فاعلن ، فاعلن ، فاعلن .

واستعمل البحر البسيط : مستفعّلن فاعلن مستفعّلن فعّلن الشاعّر اخر
مزجه مع شعره .

باحث عن معيّن
يعيد الى القدس أحلامها العسجدية



يبدل « كسرى » بـ « مسروق »
ان جحافل « وهرز » تقتطف النصر
والجزية السرمدية
« من مثل « كسرى » شهنشاه الملوك له
او مثل « يهرز » يوم الجيش اذ صالا »
« فاشرب هنيئاً عليك التاج متكئاً
في رأس « غمدان » دار منك علالا »

ثم ان الشاعر الوقيان استطاع ان يؤكد لونه الشعري الخاص وذلك من خلال اللغة التي استعملها في قصائد الديوان سواء الحديثة منها أو العمودية ولذلك فيمكن ان نكتب القصائد العمودية بشكل حديث دون ان يشعر القارئ بعمودية القصيدة سوى من خلال الموسيقى الوزنية ذات التفاعيل المحددة.

ثم انه عرف كيف يحول قضية الناس المعاشة والمتحدث بها يومياً الى قصائد تعني بمجموعها ترجمة لذوات الآخرين .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ويظهر ان وضعنا العربي المعاش بحاجة الى استيقاظ عقلي تام مصحوب بحذر شديد . لذلك نجد الوقيان في كل قصيدة يستعمل الصرخة المفروضة ، او التعاطف المحجب ، او التذكر الذي يعين — بهذا الشكل او ذاك — الآخرين .

فهو يتحدث مع الشاعر شفيق الكمالي بشكل يؤكد توفر الوحدة الذهنية لتحمل لون الشعر ذاته الذي صرخ به الكمالي وقال :

استنطق السيف ام استنطق القلما

شعراً اخط القوافي ام اخط دما

رد عليه الوقيان بقصيدة تحمل نفس القافية ، والوزن ، واللون ، حيث انه

استعان بمفردات استطاعت ان ترسم جو الكمالى نفسه . يقول الوقيان :

عشقتُ مغناك مجدا سامقا عظما وعشتُ معناك روضا يانعا كرما
فبت ازهو وفي جنبى جلجلة لخافق يصطلي من حرقة الما
أفضح الحب والاشواق قاتلة ام اتقى عاذلاً قد لام واتهما

وقد جاء في بداية القصيدة :

يا مرسل الحرف ناراً تلتظي حمما وباعث الوحي سيلاً دافقا عرما
ومانع الحب اطيافا مجنحة تستشرف الغيم بل تستنظر الديما

ويظهر ان القصيدة بوزنها وقافيتها تستيقظ في ذهن الشاعر لتأخذ الشكل الذي يتوازى مع الموضوع الذي يطرحه الشاعر لذلك جاءت البحور التي استعملها في قصائد الديوان لتعطي اضاءات اكثر لموضوع القصيدة المطروح .

هذه مجموعة تسجل اضافة جديدة لما نعرفه عن الشاعر وتأخذنا معه الى الحاضر الذي كاد ان يثناسى من قبل كثيرين .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>



شرح في الذات الواعية

قراءة نقدية في مجموعة

«رجال من الرّف العالم»

للدكتور سليمان الشطي

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

به تلم
الدكتور
محمد
حسن
عبدالله



استفتاح

لقد جرى عرف النفسانيين على اعتبار الاشعور منطقة الخطر بالنسبة
للذات الإنسانية، وربّوا على هذا ان اي عطب أو شرخ ينال هذه المنطقة

المغمورة في ظلام اللاوعي يظل مؤثرا ومهددا للذات الواعية، كما قرروا أن علاج الباطن أشد عسرا وتعقيدا من علاج الظاهر.

هذه المجموعة القصصية لا تصنف في إطار القصص النفسية، وهي تقول شيئا غير مألوف، إنها تعتبر — على عكس ما يرى النفسانيون — أمراض الوعي وانحرافات الفكر أشد فتكا بالذات وتأثيرا في الآخرين، وهي تقول ماتريد من خلال نماذج انسانية تعيش تجارب توشك أن تكون من المشاهد، ومع هذا تستنبط منها كلمات «على طرف اللسان»، نوشك أن نقولها، ولكننا لم نفعل، إلى أن جاءت هذه القصص، وهذا وجه الإبداع فيها.

ولنبدا الرحلة من أولها.



١ — أما قبل :

«العودة الى رحاب الفن» أمر يستحق الفرح في ذاته، لأن القدرة على الإبداع ليست شيئا متاحا لمن يريد، وموهبة الخلق الفني تنم على استعداد فطري خاص، وتربية ذوقية وثقافية مميزة، فإذا كانت هذه العودة تتم بعد هجر طويل، أو هجرة طويلة، كانت الفرحة أشد، وإذا كانت آدابنا العربية الحديثة، في مواقع الصحو المتأخرة، لن يتاح لها أن تأخذ مكانها في تيار الأدب العربي الحديث إلا من خلال موهبة الفنان المبدع، فإننا بكل هذه الآمال المعلقة نستقبل مجموعة القصص القصيرة «رجال من الرف العالي» للدكتور سليمان الشطي.

عرفناه مبدعا من خلال مجموعته الأولى «الصوت الخافت» التي صدرت عام ١٩٧٠. كان على وشك التخرج في قسم اللغة العربية بكلية الآداب، ولكنه كان معروفا على مساحة الكويت الأدبية، ومساحة الخليج

أيضا، من خلال قصصه وكتاباتهِ النقدية، التي يغلب عليها الاتجاه الانطباعي، مع وعي سياسي قومي مبكر، يبحث له عن قالب نظري يحتويه. عبرت «الصوت الخافت» عن كمية ضخمة من الهموم الوطنية والإنسانية، يحملها الجيل الجديد من مثقفي الكويت، الذي يشاهد التطور المادي والحضاري لبلاده يقفز في طفرات يصعب ملاحقتها أو توجيهها، فلا يملك الشخص امامه الا أن يتحسر ويعتزل، أو يتألم ويعايش، أو يرمي بنفسه في الغمار ويتشكل بالواقع الجديد. أما الفنان المبدع، فانه يملك سلاحه الخاص، موهبته، التي يعايش بها الأشياء، ويطوعها، بمنظار رؤيته.

أول هموم «الصوت الخافت» تلك المقدمة التي تصدرتها، تحاول أن تكشف شيئا عن نشأة القصة القصيرة في الكويت، وتطورها، واتجاهاتها الفنية. وحين يأخذ الفنان المبدع مكان الدارس أو الناقد، فإنه يصدر عن قلق مكين معناه أنه يطرح في سوق الادب «عملة» غير شائعة التداول، ليست مألوفة، أو ليست محل ثقة، ومن ثم تكون «أيمانه المغلظة»!! بأن مايبدعه من فن ليس نباتا شيطانيا، وانما هو فرع في دوحة عظيمة ممتدة، صنعها رتل من رجال القلم الموهوبين، هم نسبه العريق في حقل الإبداع.

نترك المقدمة بما تضمنت من آراء مغامرة، إلى المجموعة ذاتها، فهي الثمرة المبكرة التي بشرت بمحصول وفير طال انتظاره. قامت «الصوت الخافت» على ثماني قصص، ليس فيها تجربة مكررة من الناحية الموضوعية: «حكاية للآخرين»: الفتى الخامل حين يضرر الانتقام من خصمه القوي فيعرض نفسه لمهانة يستحقها بسوء تقديره، «الصوت الخافت»: — التي حملت المجموعة اسمها — عن ضياع رجل السفح ماديا وادبيا، وملاحقة سوء الحظ له، «قصة حب عادية»: رصد لتطور العلاقات الاجتماعية من خلال تراجع «الحق الطبيعي» لابن العم في الزواج من

ابنة عمه ، أمام تحرر الفتاة الحديثة ، وقدرتها على الدفاع عن حباها لغير ابن عمها ، «عبور النهر الى ضفة واحدة» ، يكفي أن نعرف انه نهر الاردن ، وأن القصة تجري إبان سقوط الضفة في يد الصهيونية عام ١٩٦٧ لنعرف انها تهدف الى تمجيد المقاومة برفض النزوح عن الارض مهما كانت الضغوط . «الهاجس والحطام» عن تآكل المدينة القديمة أمام زحف المباني الحديثة ، هذا التآكل العمراني الذي يحتوي بالضرورة — أو يصدر عن — تآكل العلاقات الاجتماعية ، والنماذج الطيبة في الكويت القديمة . «الشيء الجديد» : صورة من الماضي عن المقاساة في الحصول على المياه ، وضياح الجهد ، والعيش على الانتظار . «الاصابع المقطوعة» : محاولة تفسير — من خلال طفل — لعقدة الخوف والعداء التي توشك أن تصبح غريزة ، يضمهرها الإنسان العادي للشرطي . «الدقة» صورة تمجيدية لرجال عصر البحر ، وتصوير لصرايحهم ضد الطبيعة القاسية ، والاستغلال الطبقي من الربانة للعمال .

هذا إجمال — محل قطعاً — لموضوعات المجموعة الاولى ، والملاحظة الشاملة الآتية لاتزال صحيحة : «تتال الكويت القديمة اهتماماً واضحاً عند هذا القصص ، إذ كتب حول الحياة فيها اربع قصص ، هي نصف مافي كتابه عدداً ، وهو يتعاطف مع الماضي ويحن اليه ، ويرز مافيه من قوة ، وما كان يستمتع به الانسان من فرص تحقيق الذات ، في معزل عن عصر الآلة ، والسرعة ، والاعمال الخالية من المتعة والتجاوب الانساني . ولكن القوة والإنسانية ليست كل ملامح الكويت البحر والغوص ، فإلى جانب ذلك يوجد الحرمان كإطار شامل ، ليس من الماء وحسب ، وانما هناك الحرمان العاطفي ، والحرمان المادي أيضاً (١)» .

لسنا ننتظر أن تكون محاولات التنويع — ولانقول التجديد — في الشكل ، على وفاق مع التجديد في الموضوع ، فإذا كان الموضوع يمكن أن

يكون محلياً ، مميزاً بمحليته أو تعبيره عن مرحلة لنوع من التطور الخاص (مثل شخصية ابي ماضي مثلاً في قصة الهاجس والحطام) (٢) أو يصدر عن رؤية خاصة ، فإن التجديد في الشكل أعز منالاً ، لانعني بذلك أن باب الاجتهاد الفني مغلق ، وانما لأن فن القصة القصيرة له فلسفته الخاصة التي على أساسها تم اكتشافه واقراره بجهود موباسان وتشيكوف . لا حرج في استغلال معطيات علوم اخرى كعلم النفس ، أو الافادة من فنون مختلفة ، كالموسيقى والتصوير والسينما في اضافة تجديد على اساليب العرض الفني ، ولكن هذا لن يكون بمقدور اصحاب التجارب الأولى ، الذين يسرون - بطبيعة موقعهم - في اعقاب من تتلمذوا على أيديهم . ليس هذا تجريدا لمجموعة «الصوت الخافت» من محاولة التجديد في الشكل ، فالحقيقة عكس ذلك ، ودليل هذا التجديد أنه أخذ طابع التجريب ، ففيها قصص تبدأ من النهاية ، وأخرى من البداية ، وقصص تمضي مع سياق الزمن طرداً أو عكساً ، وأخرى تتقاطع فيها الأزمنة ، أو تتقاطع الأماكن مع اتفاق الزمن ، كما حدث في قصة «الصوت الخافت» التي حملت المجموعة اسمها ، وقصص صدرت عن واقع مباشر وعنت بتصويره ، وأخرى جعلته هدفاً واتخذت من الرمز وسيلة شاملة ، كما نجد شخصية ابي ماضي ، وشارب الشرطي في «الاصابع المقطوعة» (٣) أو وسيلة جزئية ، كما في تصوير الصرصور المنقلب على ظهره في قصة «حكاية للآخرين» ، وتصوير الحصان الأشهب في «الهاجس والحطام» .

لا بد أن نتوقف عند عبارة وردت في اقتباس سابق ، تعبر عن الاهتمام بالكويت القديمة ، والتعاطف مع الماضي والحنين اليه ، فهذا مايعبر عنه نقدياً بالرومانسية . وهذه النزعة هي وحدها التي زاحمت الواقعية الغالبة على المجموعة بشكل عام ، حتى مع وجود لمع رمزية لم تتمكن من ادراج القصص في الشكل الرمزي وما يتطلب من اساليب الإضمار والمزج بين



ARCHIVE

<http://ArchiveBefar.Sakibit.com>

معطيات الحواس والحنوح الى الإغراب . وهنا نكون قد وقفنا على اعتبار المجموعة الجديدة : « رجال من الرف العالي » ، التي تضع الواقع الراهن تحت المجهر ، ولا تلتفت الى ماضي الكويت إلا بمقدار ما تلتفت الى الماضي التاريخي للأمة العربية كلها ، تلتفت اليه بغير حنين ، وبغير تعاطف ، تغلبها نزعة علمية تحليلية تبحث عن المعنى من خلال التقابل ، ولا تهتم بأن تصدر على هذا الماضي أي نوع من الأحكام .

٢ - رجال من الرف العالي

ورجال هذه المجموعة القصصية اربعة ، أولهم وضع تحت عنوان : « خدر في مساحة وهمية » ، وثانيهم : « رجل من الرف العالي » وثالثهم : « وجهان في عتمة » ، وآخرهم وضع تحت عنوان : « صوت الليل » . وهكذا سنكتشف أن المحتوى يتضمن رجلا واحدا من الرف العالي ، في حين

أعلن غلاف المجموعة عن «رجال» وبهذا سبق الكاتب قارئه الى الكشف عن الوحدة الموضوعية التي تشمل القصص الاربعة، فأبطالها جميعا من هذا الرف العالي وإن اختلفت اللوحة المرفوعة فوق كل منهم، وهذه الوحدة يمكن أن تفسر لصالح الكاتب، من حيث هي تعميق لموضوع واحد يشغله، او تعبير عن رؤيته للواقع، ولكن آلة العزف ذات الوتر الواحد لن تصدر الحانا تتفوق على الآلة ذات الاوتار المتعددة، مهما كانت مهارة العازف. لا يخفف من هذا الانحصار أو الانحسار الموضوعي إلا ما أوضحنا، من أن المجموعة لا تزيد عن اربع قصص، هي بمثابة تنويعات على موضوع واحد، وقد ارتبط التنويع باختلاف تاريخ الشخص وتطلعه والقضية التي يواجهها، أو بعبارة أدق: ردود الافعال التي يلقاها من بيئته.

ونقترب من التحديد والتفصيل. أما الرجال الذين وضعوا على الرف العالي وأنزلهم قلم الكاتب الى كرسي الاعتراف، فإنهم — على التحديد — «المثقفون»، تلك الفئة التي تمثل الأمل في حل المشكلات، وهي بذاتها صانعة المشكلات، بل إنها في ذاتها مشكلة تبحث عن حل. إن وضع «المثقفين» على الرف العالي يرسل إشارات متنوعة، وربما متناقضة تناقض المثقفين العرب في مرحلتنا الراهنة. فقد يعني وضع شيء ما على رف عال: الاعتزاز بهذا الشيء واعتباره شيئا نادرا ينبغي صيانته وابعاده عن الابتذال والهوان بالتعرض لكثرة الاستعمال أو احتمال الإفساد، وقد يعني أننا في غنى عنه، وأنه لا يمثل لنا أهمية ماثلة أو حاجة ملحة، فكثيرا مانضع «الكراكيب»، والاشياء التي «كانت» عزيزة علينا وتجاوزها الزمن في اماكن تصونها كذكريات، وفي الوقت نفسه يعني أن هذه النماذج من الرجال متعالية، مجافية للجماهير التي تحتل عادة الأرفف القريبة من الارض، هذا على الرغم من أن «المثقفين» يزعمون لأنفسهم وللناس أنهم في عقائدهم يملكون منطلقات شعبية، وأنهم يراعون نبض

الجماهير في توجهاتهم العملية والفكرية ، وهذا أهم وأخطر ما يعيشه المثقف العربي من تناقض . وهكذا بين الندرة والاعتزاز بالتميز ، والعزلة والعجز عن أداء دور ، والتعالي على اصحاب الارفف الواطئة ، يتمزق المثقف العربي ، ويعاني الإحباط ، ويصنعه ، ويقدمه لغيره ، في الوقت نفسه . أي انه سبب ، واداة ، ونتيجة للإحباط .

ومع هذا الوضوح النظري في الخطوط التي صنعت نسيج هذه القصص ، فإنني أحب أن أنفي عنها الجفاف الفكري والتحذلق الثقافي ، إنها قصص فنية مكتملة ، فيها براعة التحليل ، ورشاقة الحوار ، والقدرة على إثارة التوقع ، بما تنطوي عليه من وسائل التشويق ، وهنا تتجاوز القصص « أزمة المثقفين العرب » كقضية فكرية ، الى سبر النماذج الانسانية ، وتقديمها في مواقف حميمة ، وثيقة الصلة بالواقع الراهن ، وقادرة على تجاوز هذا الواقع المرحلي ، لتدل على التناقض الإنساني الذي يعتري البشر ، مثقفين أو غير مثقفين . إن آخر سطر في آخر قصة ، من هذه المجموعة يقول : « إنه الضعف البشري ! وراح يرتب الأفكار في ذهنه حول ماحدث (٤) » . وهذا الختام عبقرى حقا ، ليس في صدوره عن شخصية « آخر مثقف » في آخر قصة ، في آخر موقف ، وحسب ، وانما في وضعه في آخر جملة أيضا ، لقد كان بمثابة الطوق الحديدي الذي يربط قطع الخشب المفصلة المحبوكه ليجعل منها عجلة لعربة الحصان ، قادرة على أداء وظيفة محددة ، مجدية ، ضرورية في نفس الوقت . « إنه الضعف البشري » هو الجانب الإنساني العام في هذه الشخصيات ، بصرف النظر عن موقعها الخاص كقيادات ثقافية ، أما « راح يرتب الأفكار في ذهنه حول ماحدث » فهذا صنيع المثقفين ، الذين يطيلون التعليل والتأويل والترتيب بحيث ينتهون بالمفردات الى النتيجة التي لا تدينهم ، وتتفق وقناعاتهم الجاهزة ، حقا : لاغنى عن ترتيب « الأشياء » ، ولكن الترتيب يتضمن بالضرورة : التغيير . وبذلك

تلتقي خصوصية النموذج - المثقف - مع عمومية التجربة الإنسانية - التناقض والتمزق - لتعبر بهذه المجموعة القصصية الى رحابة الفن الإنساني وقدرته على النفاذ الى كل نفس واعية .

ونبدأ بتسجيل «اعترافات» المثقفين على أنفسهم ، ليس من باب أن الاعتراف سيد الأدلة ، وانما لأن الاعتراف يجعلنا في «داخل» المشكلة ، وليس في موقع المراقب لها .

— « هاهو اسم قاتلي »!

أول جملة في أول قصة : « خدر في مساحة وهمية (٥) » ، واذ يصمم عبدالحميد على أن هذا اسم قاتله ، تفاجئنا أخته بأن ماكتبه في الورقة على انه اسم القاتل ، هو اسمه ، فلا ندري : هل عبدالحميد هو القاتل ، أو القتييل . ولن يطول تساؤلنا ، لأننا سنكتشف بعد التعرف على جانب من أفكاره السياسية وسلوكه العملي لتحقيقها ، أو لتجنب تحقيقها ، أنه الرجلان معا : الجاني والضحية !! واذ يصر على أن الاسم المكتوب في الورقة هو اسم من يطارده متخفيا ويهدده بالقتل ، فإنه يدل على مكنن العلة في تكوينه هو شخصيا ، في أثناء تحريضه على مطاردة واكتشاف الجاني المجهول : « قد يكون المظهر سليما فلا تنخدعوا ، ابحثوا جيدا » . هذا الشعور الغامض ، اليقيني في الوقت نفسه ، بوجود تناقض ، هو الذي دفع به الى حافة الجنون ، له مبرراته الذاتية التي سنتوقف عندها فيما بعد ، وأسبابه الخارجية الموضوعية ، نتلمسها في قول اخيه معللا لانهيائه : لقد « حمل هموم الأمة فوق رأسه » ، وهذا تكليف خاطيء لدوره ، تماما كالنظر الى انهياره النفسي بأنه « بدأ يفيق » ، وكأن الجنون هو العلاج ! وليس مصادفة أن يقع عبدالحميد في يد طبيب معالج ، لايغنى به لذاته ، وانما لأنه يجري بعض البحوث ، وسيجد فيه فائدة مباشرة لبحثه (٦) ، فضيق الرؤية والأناية ، أو الانتهازية - إن شئت - تعوق طريق المثقف في التعرف على

ذاته، وهي سمة وبائية بين المثقفين جميعا، إذا رغبتنا في اعتبار الطبيب — بدوره — واحدا من المثقفين. أما إذا اعتبرناه واحدا من مستويات المتعاملين مع المثقفين فإن انتهازيته السلبية ستؤكد لها سلبية الجماهير على مستوياتها المختلفة. لقد تمرد فريق فحول الكلمة الى فعل، «اختار فأصبح موجودا» — كما يقول عبدالحميد نفسه، ولكن: هل ساندت الجماهير هذا الفريق المتمرد الفاعل حين وقف في القفص؟ لقد كانوا بين صحفي يصور، وسائق تاكسي معجب، دون أن ينتشر «الفعل» بوعي جماهيري ايجابي، يتمكن من حماية طلائعه.

في القصة الرابعة «صوت الليل» (٧)، تنهى نداء استغاثة في سكون الليل، أمام «فيلا» واحد من المثقفين، أصحاب الرأي والنفوذ الجماهيري، ومع هذا، أو: لهذا، فإنه لم يسارع الى بذل المساعدة، وإنما راح يتصور نفسه ضحية مكيدة أو حادثة اختطاف مدبرة. بعبارة أخرى لم يتصور مطلقا أن «الجماهير» ستكون في عونه، ولم يعطها غير احتمال التآمر عليه. وهكذا يظل نداء الاستغاثة يستجدي العون، ورجل الغوث المناضل بالكلمات يسرف في توليد الاحتمالات، يفرضها فزعه الخاص، كما يجسدها جو العزلة عن الجماهير.

هاتان القصتان تصوران نموذجين من النماذج المثقفة بأسلوب مباشر، أما القصتان الاخريان — ولسنا في حاجة الى الاجتهاد — فتصوران نموذجين مختلفين، لم ينفصلا عن «الثقافة»، ولكن دورهما لم يتوقف تحت بؤرة العمل السياسي، بل تحرك في دائرة أكثر تنوعا عند أحدهما، وأكثر ضيقا وإن تكن أعمق تأثيرا عند الآخر.

لم ينفصل احدهما عن شخصية عبدالحميد وما عانت، فكأنما هو جزء منه بشكل ما.

يتجسد الانقلاب النفسي الذي غاناها عبدالحميد نتيجة ماعانى من

احباط وضياح في شكل حسي مثير، فتتعرف على «عبدالله الداير(٨)» وهو في وضع مقلوب، تعلق بساقيه في الميزاب، وراح يهدد أمه بالانتحار، بأن يترك نفسه ليهوي على رأسه، إن لم تعطه عشر روبيات، والأم تنكر أنها تملك هذا المبلغ، والفتى يؤكد أنها تملك أضعافه، ويدلها على مكانه، فتعود الأم تهدده بأخيه فتؤكد وضعه المقلوب، لأنها تهدده بأخيه الذي يصغره سنا.

لقد لعب عبدالله الداير — وتأمل الاسم جيدا ومايعني من حركة واستمرار وخبرات متنوعة — أدوارا متعددة، أو لنقل : إنه مر بمراحل مختلفة لا تخلو من تضارب وتناقض، وسواء اعتبرناه بمثابة قطاع مستعرض في المجتمع، تدل ادواره المتعددة على اختلاف النماذج الاجتماعية، ام اعتبرناه بمثابة قطاع طولي يكشف عن «طبقات» المجتمع، ومعاناته عبر مراحل متعاقبة، فإن عبدالله الداير — الذات وليس النوع — شخصية حية، عميقة الاحساس بالحياة، أقرب ما تكون الى النموذج الوجودي، مع مراعاة النسب بالقياس الى البيئة الاجتماعية في الكويت، وهنا يبرز الوجه المثقف لهذه الشخصية، وما تعاني من ضياح واحباط، على الرغم من استمتاعها بجميع الادوار التي قامت بها.

لم يكن «مجتمع» عبدالله الداير عوناً له في أي تجربة جديدة يخوضها، بل أحاطه بالشكوك وألوان أخرى من الاحباط، لدرجة تلطيخه بالطين وسحبه عاريا في الشارع، «ارتفع غبار وضجة جلجلا في الجو، ودفع الداير الفتى، وكانت هذه أول ردة فعل ايجابية عنيفة بعد خذلان واضح. ثم وقف محبطا ينظر الى هذه الحلقة المهاجمة التي مات حذرهما. واخذ الطين ينهمر على الطين المتجمع وعيناه تمسح الحاضرين وهي تحتد شيئا فشيئا (٩)». «الاحباط» هنا يمثل كلمة «السر». للثقة المفقودة بين المصلح والمجتمع الذي يحول قلق التجديد الى شكوك وشائعات تتحول

الى اتهامات ظالمة ، هي نوع من «الطين ينهمر على الطين المتجمع» .
لقد كان «الداير» فرديا في بعض مراحلها ، ولكنه انتهى الى العمل من
أجل الآخرين ، فرح الآخرين ، ولكن : ماذا قدم له هؤلاء الآخرون — في
مجموعهم — غير اساءة الظن ؟!

في القصة الاخيرة : «وجهان في عتمة (١٠)» يقدم الكاتب النموذج
المضاد ، الرجل الغارق في جهله وجموده ، الراض لأى تغيير ، إنه الإطار
المعاكس لونا ليبرز ويحدد ملامح الصورة . باختصار : هو رجل سوق
«الجت» ، الذي يستهدف لعاصفة سوق «المناخ (١١)» ، وهو إذ يتصدى
للعاصفة المجنونة ، ويرفض تغيير مهنته فإن رفضه ينبع من داخله ، ماضيه
الخامل يؤكد ذلك ، ومع هذا فان الأسباب الايجابية للرفض ، الماثلة في
طبيعة التغيير ، تأخذ مداها في هذه القصة . هل يمكن اعتبار هذا الشاب
لمقامر المغامر ممثلا للمثقفين ؟ كلا بالطبع ، ولكنه وجه من أوجه التغيير
الذي طرأ على البيئة ، والطريف حقا انه قد يختلف عن «المثقفين» في
مظهره ولغته ، ولكنه لم يختلف عنهم في منطق وطريقة تفكيره ، كما
سنرى .

٣ — شروخ في الذات :

الموقف التقليدي ، ونعني الصورة النمطية للأديب الرومانسي ، في عصر
ازدهار الرومانسية ، أنه كان يعتبر نفسه نبيا : متفردا بالموهبة ، والرؤية
النافذة ، والطهارة التي تستحيل بها موبقاته الى حسنات ، وهو ثائر من أجل
ناس لا يفهمونه ، ومن ثم لا يستحقونه ، ولهذا تظل ثورته حائرة مبيلة بين
الغضب من اجل الناس الذين يقع الاعتداء على انسانياتهم ، والغضب عليهم
لبلادة ادراكهم وخضوعهم لما يُملَى عليهم . في المثقف العربي شيء من
هذا التناقض الرومانسي التاريخي ، وسنراه ماثلا في البناء النفسي
لشخصيات هذه المجموعة القصصية ، ولكن من الخطأ أن نظن أن هذه

الشخصيات يمكن النظر إليها في إطار المذهب الرومانسي ، إننا نكون قد حكمنا عليها بالفقر والتزيف ، وهي شخصيات حية بصلتها ، بل بصلاتها المتنوعة بالواقع المرحلي التي تعاني منه ويعاني منها ، وغنية بألوانها الانسانية ، ومنها هذا التناقض المتسرب من الرومانسية إلى مستوى التجربة الخصبة التي تكون - بطبيعتها - ثمرة لسلسلة من التأثيرات وليست صادرة عن « صدمة » أو « عقيدة » يمكن اجمالها في كلمة او جملة . « عبد الحميد » - الجاني الضحية « هو الصورة الكاملة لنفسية المثقف « الثوري » العربي في مرحلتنا .

المثقف الثوري - عبد الحميد - صنعته المظاهرات ، أو على أحسن تقدير : ولدت وطنيته في صخب المظاهرات ، وليست نتيجة وعي ثقافي وبناء فكري متميز ، ومشاركته في الفورات العصبية التي تمثلها هذه المظاهرات لم تجعل منه قائدا يوجه الجماهير ، كما لم تجعل منه قائدا توجهه هذه الجماهير ، وكلاهما مقبولان من منظور ثقافي ثوري ، فالذي حدث كان غير ذلك دائما :

لقد تذكره الطبيب حين كان يقود مظاهرة عارمة (ص ١٨)

ويعلق عبد الحميد قائلا : « كنت يومها لسانا منهمرا يقطر حماسا ، صدقني لم اكن اعرف من اين تأتي الكلمات ، ولكن اللحظات المحشودة تخلق ما لا نتوقع » (ص ٢٦) ، فهذا طبع الفنان الذي يستسلم لفيض العواطف ، ويتلقى ردود الفعل يترجمها ، دون أن يهتم الى أين تقوده . وقد تمادى حتى هتف : لا بد من تحطيم كل شيء !! (ص ٢٦) وهذا فعل الفوضوي وليس الثوري ، فضلا عن الثوري المثقف !!

إغراء الموقف الفائر والجماهير الغاضبة للمثقف الثوري بالتطرف ، بدرجة تجعله مقودا لا قائدا ، تجعله ثوريا بلا خطة ، أي بلا ثقافة ، هي الإشكالية التي لم يستطع المثقف العربي أن يجد لها حلا بعيدا عن

التناقض، فهو يؤمن بالتلازم بين الثورة والعنف، وهذا مصدر تناقضه، وكأن العنف هو الطريق الوحيد الى التغيير (أي الثورة) ومع هذا فإن ايمانه بالعنف يرتبط باللحظة (اللحظات المحشودة تخلق ما لانتوقع — لابد من تحطيم كل شيء) فإذا جاء وقت العمل العنيف كان المثقف أول داعية الى التعقل، وإعادة الحسابات، لتأكيد ضمانات النجاح.

«في صوت الليل» سنجد الشرخ نفسه ماثلاً بوضوح، فالثائر المترف لايزيد عن موزع كلمات براقة يناقضها تماماً في سلوكه، وهو يستسلم لرد الفعل الجماهيري يريد أن يطفو فوق الحوادث، لا أن يوجهها:

رأى مايسره فاندفع (ص ١٤٠)

ودب حماس وجد صداه في حنجرتة (ص ١٤١)

وبابتسامة آسرة اختطف طرف الحديث (ص ١٤١)

الحدة حين تفرضها حمى الجموع المتراصة (ص ١٤٤)

وهنا شرخ آخر في نفس المثقف الثوري، وهو أنه لايرغب في — او لا يستطيع — أن ينظر بتجرد وموضوعية للقضايا العامة، الى درجة الغاء دوره المتميز. هل هي الأنانية؟ هل هي الرومانسية حيث كان العاشق يؤمن بيقين لايتزعزع أن محبوبته لايمكن أن تشعر بالسعادة إلا تحت ظلاله!! لايكاد عبدالحميد (خدر في مساحة وهمية) يرى الفتاة الثورية الجميلة حتى يحلم على الطريقة الشرقية، إذ يعتقد «الرجل» أن احسن مايعبر عن اعجابه بالمرأة هو أن يعرض عليها الزواج، ولكن امنية الزواج هنا لها مغزاها النفسي على تكوين الشخصية، إنه يتمنى!! أن يستأثر بروح الثورة، ولكنه لا يغادر موقع الامنية الى موقع العمل.

ونتجاوز هذا الموقف الرامز إلى التعبيرات المباشرة عن فردية مكينة تعصف بثورية مدعاة:

لم أجروا على الخروج من إيطاري الذي يميزني عن الآخرين (ص ٢٧)
حز في نفسي أنني لم ألمس في ختام جلستي تلك النظرات التي
اغدتها (ص ٣٠)

وقال له الآخر: أنت تفكر بنجاحك ، لا بنجاح ماتوئن به (ص ٢٩)
وغلبتني كلماتي (ص ٢٩)

أما الآخر في «صوت الليل» ، فيقول في مواقف قطف الإعجاب
بالبلاغة: «علينا أن نعيد خلق الجسور التي حطمها هذا العصر. لقد أصبح
الإنسان وحيداً في أشد المواطن ازدحاماً. إن ضياعنا وسط مدينتنا
وإحساسنا بالوحدة مرهق. هذه صحراؤنا، لقد استطاع دفء الإنسان فيها
أن يملأ أطرافها المترامية فخلقت مجداً من القيم (١٢)». هذه عبارة مهمة
جداً، هي مفتاح هذه القصة، والقصة السابقة أيضاً، فهذا الوارث لكنوز
البلاغة لم يرث معها كنوز الشهامة، ينادي بخلق الجسور وبعث القيم، ثم
ينكل عن إغاثة نداء أمام بابه. وهناك سنجد عبد الحميد يحضر اجتماعات
سرية لقطاع آخر من الرافضين يدعو إلى العنف والاعتقال، مادام العمل
الجماعي غير ممكن، ولكنه يرفض خوفاً من الفشل، ويسلك طريق البحث
العلمي، ولا غبار عليه، يطلب الوعي التاريخي بأسباب الثورات
والاغتالات، ويحاول أن يعثر على مفاتيح النجاح أو الفشل: وهكذا
يمضي من اغتيال عمر إلى اغتيال علي إلى ثورة الخوارج، إلى تنظيم
العباسيين السري، إلى ثورة الزنج، ثم القرامطة.!! تعليقات عبد الحميد
قوية مقنعة، تدل على وعي، ولكن علتها أنها ظلت مجرد معرفة، لم تتحول
إلى عمل، سواء عنده، أو عند غيره، فالذين بدأوا بالاغتيال لم يحاولوا
فلسفته، إنه بداية، لا بد من بداية، والذين فلسفوه لم يبدأوا أبداً!!

أما الشرح الثالث في سلسلة الاحباطات الذاتية، فهي «تمحكات»
المنهج العلمي. المنهج العلمي — في ذاته — حقيقة مطلوبة، وضمانة

لنجاح أي عمل ، ولكنه على يد صنف من المثقفين أوسع أبواب الهروب من العمل، فكل شيء يحتاج إلى لجنة، وفريق عمل ودراسات واحتياطات، وتفريعات، تنتهي إلى انتشار الاحتمالات ويمتد دقة الحماسة، التي تنتهي إلى «مستنقعات» فكرية فاسدة. يقول عبدالحميد عن نفسه بعد أن رأى «فعل» الاغتياي، وأضاع جهده في دراسته معزولاً عن الواقع:

أصل دائماً متأخراً (ص ٤٠ و ٤٣)

مددت يدي كعادتي إلى كأس، وجعلت أتأمل الهرب من التفكير فأقع فيه (ص ٤٣)

أما صاحب «صوت الليل»، وصاحب دفء الإنسان، الذي رأى مايسره فاندفع، لكنه اندفاع كلام، فإنه في لحظة العمل يقول: «الحذر واجب، لا بد أن يكون الإنسان متنبهاً لما حوله، الموقف مخيف ويحتاج إلى دقة في التعامل، يجب ألا تكون حركتنا ردة فعل سريعة وتابعة للأحداث لاصانعة لها (١٣)». هكذا اختفى «المنهج العلمي» المزعوم عند الكلام، وظهر بإصرار عند العمل، وأفرخ سلسلة مريضة من احتمالات التآمر والخطف والمكائد، ومريض على باب البيت يئن فلا يجد عوناً!!

٤ - الداير: بالطول وبالعرض

عبدالله الداير، أو: الرجل من الرف العالي، عاش أدوار حياته بالعرض، فهو قطاع مستعرض في جسم المجتمع الكويتي، ولهذا لعب جميع الادوار الممكنة لمثله. فالقصة - في اطار هذا الفهم - لا تعتبر تأريخاً لنموذج، وانما رصداً لمرحلة اجتماعية ليست هي التي نعيشها الآن، ولكنها ليست منفصلة عنها تمام الانفصال. أما القطاع الطولي في هذا الجسم الاجتماعي فيمثله تاجر الدهن في قصة: «وجهان في عتمة» فهذا الرجل الساكن المستسلم الذي لا يكاد يشعر بالزمن، فيه رائحة من

الداير، فهو يمثل مرحلة منقضية لامست المرحلة التي نعيشها، دون أن تنتمي اليها، بل هي النقيض، كما كان الداير نقيضا في كل مراحل تجربته الانسانية، وكأنه يؤصل احساسا مستمرا بالتناقض في التكوين الاجتماعي. وتؤكد مقولتنا هذه حين نلاحظ أن الامتداد الزمني لشخصية الداير لم يراع الكاتب فيه «منطقة» الواقع وترتيبه ترتيبا تصاعديا يراعي فيه تنامي الحياة الاجتماعية الخارجية.. لعله اهمل عامدا خلق التوازي بين اطوار الشخصية واطوار المجتمع، ليصرف النظر عن «الزمن» الى النوع. يتأكد هذا مرة اخرى حين نراقب الاثنى عشرة «حركة» التي تحركها الداير في مراحل عمره: لقد ظهر مع أهم ملامح التغيير الاجتماعي: الانتخاب «هاهو امامي، أحيته الانتخابات فتردد اسمه كثيرا»، وعلى الفور يبدأ أول «فلاش باك» لنرى الداير معلقا برجله في «المرزام»!! ثم نشاهده يسحب قردا ويتوعد المتحذلقين بالصعلكة، ويعرف طريق الوظيفة فيكون أول مبشر بالراديو والدراجة، والبذلة مع الغطرة والعقال، ثم يقفز الى الشاحنة، ويقتحم عالم الحب، ويعرف عن مجتمعه أنه لا يعترض على «الفعل» بل على «الاسلوب»، ثم يظهر أبشت أبيض وعمامة خضراء، ويدخل سلسلة من الاحتمالات المتناقضة: فهل حج أو لم يحج؟ وهل كان عاشقا لحמיד أو معلما يقرئه التفسير؟ لقد جمع بين «الماء والنار» فأدرك حكمة الحياة، واشتاق الى فرحها ورفض احزانها.. واشتاق اكثر الى أن يكون هذا المفتاح السحري — الفرح — ملكا لمجتمع الاحزان الجاثم بكل ثقله على شاطئ الخليج.

هاهو ذا عبدالله الداير «بالعرض»، لايسهل أن نجده ماثلا في شخص واحد مهما أجهدنا خيالنا في تكوين انسان من مفردات الصورة، انه المجتمع مختزلا في احدى عرائس «الماريونييت» تقلد جميع الاصوات، وتلعب جميع الادوار، ليؤكد بمقدرته الفائقة أنه احتوى الحكمة، حكمة التجريب والاستنتاج.

أما تاجر الدهن فهو الوجه الآخر لعبدالله الداير، أو لمجتمع عبدالله الداير، والوجه المعلن، الراكد، الراضي بقدره، غاية أحلامه أن يتحول من تجارة البرسيم إلى تجارة الدهن، وقد اتخذ هذه القفزة «الجريئة» بتحريض من أبيه، ثم، بعد عمر طويل خامل، جاء من يحرضه على أن يبيع دكانه القريب من «المناخ» ليدخل في دوامة الأسهم، وقد وقف عقله عاجزا عن فهم مايعرض عليه من البداية الى النهاية، ولكنه وقف عند جملة تجسد الجانب اللامنطقي في العملية كلها: «دكان من غير بضاعة كيف يكون؟» (ص ١٣٥).

وإذا كان بائع الدهن يمثل الغلاف الخارجي للمجتمع، وهذا حق، فإن الفتى المغامر - المقامر، يمثل «روح» هذا المجتمع نفسه، إنه الأقرب الى «صميم» الداير، وليس من تناقض بين الظاهر الراكد والباطن المندفع، فبينهما من التكامل والتعاون ما بين محرك السيارة في جثومها وتمكنه، والعجلات المندفة التي استمدت حركتها من ثباته. كان الصبي في طريقه لشراء البت، قامر بالنقود وخسرهما، خاف عقوبة أبيه إذا ما عاد الى البيت دون ما ذهب لشرائه، وقف امام بائع البت وسأله أن يعطيه دون مقابل لأنه فقد الثمن، وكانت المفاجأة أنه اعطاه!! من يومها افاد الصبي المقامر من الدرس، يمكنك أن تغامر، بل أن تقامر، إذا ضمنت حائطا مكينا تسند ظهرك اليه ويغطي خسارتك، وهكذا بدأت لعبة الجنون في «المناخ».. كان بائع الدهن الخامل يعيش على وفاق مع نفسه، راضيا بدوره ومهنته، لا يهتم بأن يعبر عن خواجه الهادئة، لكنه يملك زوجتين عرف كيف يصل بهما الى اسرار الوفاق الجنسي والمتعة والعمل على التبادل، حتى اذا اقتحمت عاصفة المناخ حياته، ادار ظهره لزوجته، ولم يعد يملك إلا أن يتنهد!! فهل كان مجتمعنا اكثر رضى عن نفسه في ظل ازدواجية الظاهر والباطن، فلما حاول أن يتوحد، وجاء التوحد يحمله الى تيار المغامرة والمقامرة أحس باللوعة الصامتة وفقدان الطريق!!

٥ - في الشكل الفني

هناك سمات فنية واسلوبية مشتركة بين هذا العدد القليل من القصص ، مما يعني أن الكاتب قد استقر على اسلوبه المميز ، وأخذ مكانه بين كتاب القصة القصيرة المميزين في ادبنا العربي المعاصر.

السمة المشتركة الاولى أن هذه القصص تعنى بالنموذج أكثر مما تعنى بالفرد، ولكي نوضح الفرق نقول إن الفرد هو النسخة التجريبية (البروفة) للنموذج ، فحين يصور الكاتب «شخصا» فإنه يحاول أن يرصد الدوافع والمبررات التي جعلته على هذه الشاكلة ، ومختصا بهذا النوع من السلوك ، ولكنه حين يصور «نموذجا» فإنه يجمع له كل مايمكن أن يجعل منه «ظاهرة» - ليس حالة فردية - ويجمع في سلوكه كل مايحتمل أن يصدر عن هذا النموذج - الظاهرة من أفكار واعمال . هكذا نجد شخوص هذه القصص ، نماذج لحالات المثقفين الثوريين وأشباه الثوريين ، ونماذج لمغامري المناخ ، وضحاياهم ، ونماذج لأشواق التفتح والبحث عن الجديد في مجتمع يبحث عن ذاته عبر سلسلة من التجارب الناجحة والمخفقة . ولكي لانقع في مصادرة لم نردها ، فإن النموذج هنا يختلف عن مفهوم النموذج الكلاسيكي ، إنه لم يبلغ حد الكمال الجاف ، بل ظلت فيه نداوة الانسانية ، وقدرتها على التفاعل وتجميل عيوبها . إن المثقف الثوري لم يستطع ان يوارى مخاوفه وراء التمحك بالمنهجية ، وحذلقته وخوفه من التعبيرات الجازمة التي تحتاج الى شجاعة ، أما «مغامر» المناخ ، فإنه أضمر الاستيلاء على دكان الدهن وعرض ثمنه له ربع مليون دينار ، وقد اعلن أنه أثر بائع الدهن بمعروفه لأنه كان قد اعانه قديما بحزمة البرسيم مجانا حين فقد نقوده ، اما دافعه الحقيقي فإنه ملّ الذين يعرفونه ولايعرفهم (يقصد المتهافتين على شراء أسهم شركاته) فجاء الى رجل يحمل له ذكريات دون أن يعرف ذلك الرجل عن عالمه اللاهث أي شيء (ص

١١١) وهكذا تظل الشخصيات جميعا نماذج دون أن تفقد روابطها بالحياة الواقعية، وقد تأكد هذا بالوصف الحسي للشخصيات، وقد كان الكاتب حريصا عليه معها جميعا، وبوصف الاماكن احيانا، مما خلخل الطابع التجريدي الذي يغلب عادة على النموذج، ويقترب به من الواقع.

السمة الثانية المشتركة ماثلة في الامتداد الزمني للشخصية، فعلى الرغم من أن الكاتب يعرف الأصول النظرية لفن القصة القصيرة، ويعرف أنه كلما تقاصر الزمن كان ذلك أدعى الى تعميق الموقف وايفاء اللحظة حقها من التحليل والتصوير، فإنه آثر أن يلقي بأضوائه الكاشفة على ماضي شخصياته المترامي في الزمن، لأنه لم يكن «يصور» موقفا، بل «يحلل» موقفا هو ثمر لسلسلة من الممارسات التي لن يكتمل مفهوم الموقف الراهن دون الوقوف عليها.

هذا الامتداد الزمني طال كثيرا في تجربة عبدالله الداير، وتوسط في تجربة عبدالحميد - المثقف الثوري - وتجربة مغامر المناخ، وتقاصر في القصة الاخيرة، فكانت الرجعة الزمنية خاطفة قريبة.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وقد استوجب الامتداد في عنصر الزمن وجود سمة ثالثة مشتركة هي البدء من النهاية، ثم العود الى الماضي، فالحاضر، فالماضي، فالحاضر، الخ، في «شرائح» متعاقبة، تحرص على شرح الحاضر بالكشف عن النظير أو النقيض في الماضي حسب مايملي قانون التداعي أو تيار الوعي. بدأت القصة الأولى وقد انهار عبدالحميد فعلا، ووقف أمام الطبيب يقدم له اسمه ويقول: هاهو اسم قاتلي! والتقى راوي القصة مع عبدالله الداير في غبش المساء، وعرفه فتبعه، وألقى عليه سؤال دهشة يدل على انقطاع طويل، هو المبرر لفتح جراحات الماضي. قال: «أهو أنت؟».

وتبدأ حكاية بائع الدهن بحكاية شعبية تؤكد انتهاء حدث تم في الماضي، وبقيت منه الموعظة: «رووا.. كان في قديم الزمان..» هذه

ثلاث قصص من اربع تبدأ بعد اكتمال الشخصية — الحدث ، ولا يبقى أمامنا إلا الكشف عن الجذور، وهذا الكشف يمضي في اسلوب تقابلي بين الزمان الماضي بفتراته المتعاقبة والحاضر بتداعياته المختلفة ، وهذه سمة رابعة مشتركة ، وقد أفاد الكاتب من امكانات فن الطباعة ، فجعل مقاطع الزمن الماضي تكتب بالحرف الأسود ، ومواقف الزمن الحالي تكتب بالحرف العادي ، ولست ادري أين قرأت منذ زمن طويل أو قصير، اعتراضا وجيها على هذا التعويل على نوع الحرف المستخدم ، إذ يرى صاحب الاعتراض أن الادب فن قولي ، ينبغي ألا يتوكأ على فن آخر غير الكلمة ، ويعلق وضوحه أو عدمه على امكانات المطبعة التي قد تسعفه حيناً ، وقد لا تسعفه حيناً آخر ، ومهما يكن من أمر فإن حماية الاسلوب من اللبس كانت تحتاج جهداً محدوداً ، لكي يدرك القارئ أن هذه الحادثة أو هذا الموقف يحدث في الماضي ، أو أن الحوار الذي يجري إنما يجري في الوقت الحاضر .

هناك جوانب فنية خاصة ببعض القصص ، كاستخدام اسلوب الوثائق والمذكرات في القصة الاولى ، وقد أعطى هذا الاستخدام للقصة عمقا فكريا يناسب جدية الشخصية — النموذج التي تصورها ، فجاءت الافادة من هذا الاسلوب بعيدة عن التعسف والمبالغة ، فبعد الحميد مثقف ، منظم التفكير ، يحمل هموم أمته ، ولكنه يحمل معها مخاوف المثقفين وضياهم بين الواقع اللاهث الذي لا ينتظر ، ومخزون المعرفة الذي يشل قدرتهم على التحرك الفاعل . كما جاء موقع هذا الاستخدام وحجمه مناسباً ، فلم يؤثر في عنصر التشويق ، بل لعله على العكس ، ونحن لانريد أن نظري ذكاء الاختيار والتعليق في هذا المقطع من القصة ، فليس لهذا الذكاء من قيمة اذا وضع في غير موضعه أو صار عبئاً على تطوير الشخصية ، فالجدير بالاطراء حقاً هو التحكم في المساحة ، والموقع من السياق .. وقد كانا

موفقين غاية التوفيق. وفي القصة الثالثة استخدام آخر، بدأت به حكاية بائع الدهن إذ اقتبس الكاتب حكاية شعبية، عن الغني المشغول بثروته، والفقر السعيد مع امرأته وأسرته، وكيف كان «مرزام» بيت الغني أنيقا جافا، في حين كان «مرزام» بيت الفقير متأكلا يسخّ بالماء مع كل صباح (إشارة إلى الاستحمام، ومن ثم دوافعه بين الزوجين) وقد انتهت الحكاية الشعبية بأن حاول الغني أن «يجفف» مرزام الفقير بتقديم بعض المال إليه، ولكن الآخر فطن إلى أنه إذا استبقى المال سيفقد هناءه العائلي فلم يلبث أن أعاده. ثم تندمج الحكاية الشعبية مع حكاية بائع الدهن التي ستمضي في نفس الخطوات تقريبا، ولكن يبدو أنه لم يستطع استعادة دكانه وإعادة المال، وقد يعني هذا أنه فقد كل شيء!! أما الصلة بين الحكاية الفلكلورية، والقصة الراهنة فقد احتاط لها الكاتب، ف تجاوز التنظير المجرد، إلى إيجاد رابط، فقد كانت هذه الحكاية الشائعة من أقدم ما تفتح عليه وجدان بائع الدهن في دكان أبيه، وعاش حياته لا يذكر غيرها، وكأنها مفتاح حياته، وهو مفتاح صدى، فقد أخفق حين حاول أن يكسر عجزه الخلقى عن التعبير، ويرويها لأصحابه.

<http://Archive.org/details/Al-Sakhiyat>

٦ - في اللغة الفنية

إذا كان الفنان يولد ولا يصنع، فإن هذا اعتراف بخصوصيته، تصويرا وتعبيرا، وإذا كانت اللغة الفنية لا تتحقق إلا من خلال شرائطها الموضوعية من الطاقة الإيحائية، والتجسيد، والتصوير، والتكثيف، والإيقاع (١٤)، فهذا اعتراف بموضوعيتها، والعمل الفني المتميز هو الذي يحقق شرط ذاتية الفنان وموضوعية الفن في الوقت نفسه.

وقد حققت هذه المجموعة القصصية شرط اللغة الفنية مافي ذلك شك، حتى من خلال الهنات التي توشك أن تكون صفة لاصقة بقلم هذا الأديب وطريقته في الكتابة. لقد تعاقبت موجات الوصف والتحليل والحوار في

براعة وعدوابة احتفظت بعنصر التشويق حيا ، والرغبة في الاستزادة في الذروة أو قريبا منها ، وقد ساعد على ذلك تلك النقلات السريعة التي تحركت بين زمانين ، مستفيدة من فن كتابة السيناريو الذي يقطع المشاهد الى لقطات سريعة وفق نظام خاص ، لا يخضع بالضرورة لسياق الزمن الموضوعي بل يعنى باطراف الصورة ساعيا في النهاية الى « البؤرة » التي تمثل في قصص سليمان الشطي « لحظة التنوير » .

التكثيف سمة أساسية في لغة هذه المجموعة ، لانريد أن نضع اقتباسا شاهدا ، فإن أي مقطع صالح للتمثيل ، ونشير هنا الى بعض العبارات المبتكرة المميزة ، ونؤثر أن نبدأ بهذا الاقتباس لتتوقف عند كلماته التي اختيرت بعناية بالغة ، وهو وصف موجز لعبدالله الداير وقد تعلق بساقيه في الميزاب ، وأمه الوالهة ترجوه أن ينزل بسلام ، و« الفرجة » مجانا لمن يريد : « وتوزع النظر بين الاثنين ، رأسه المنحدر ورأسها ارتفع حنكه بتشنج . انفتحت ابواب أخرى وتراكبت بين فرجاتها الرؤوس ، واستندنا على الجدار نرقب ، عيوننا الصغيرة أكثر من غيرها اكتشافا لنغمة السخرية والمتعة في الموضوع .

كركر بعضنا

قال الرجال : لاحول ولا قوة إلا بالله .

قالت نساء : رجل ولكن ! (١٥) »

لكي نقدر هذا النظم اللغوي البديع ، ونضعه في مستواه اللائق ، لابد أن نحيط بطبيعة المشهد ، فالفتى المراهق يطلب نقودا ويهدد أمه بالانتحار ، وأسباب طلب النقود موضع تخمين حتى هذه اللحظة ، لكن « الكبار » يستطيعون أن يقتربوا من حقيقة الدافع الذي يجعل المراهق يتطلع الى ملكية بعض المال . يبدأ رسم المشهد من مقطع عرضي في مستوى النظر ، وكأنه يرسم ضمن مساحة محددة لابد أن تشمل اطراف الصراع : رأس منحدر

يكاد يقارب رأسا مرتفعا، أعلى مافيه حنك متشنج، أو لنقل على طريقة البلاغيين: تحول الرأس الى حنك متشنج، كما وضع الجاحدون أصابعهم في آذانهم (١٦). يتوازن هذا المشهد المركب مع الرؤوس المتراكبة، وكأننا نملاً أطراف لوحة بصور متناغمة، «انفتحت ابواب» مبني للمعلوم، وكأن الفتح تم تلقائيا وبمجرد حدوث المشهد العجيب، وهو — بحق — تسليية الفراغ الجائهم، ثم يبدأ رصد الحوار: لم يتجاوز الأطفال أصوات الطفولة، أما الكبار فأظهروا التألم، والنساء لا يخلو قولهن من اعجاب وتحفظ. تعريف الرجال يعني حصر العدد، أو حصر النوع، أي الصفة. وتنكير نساء يدل على البغضية، أو الرغبة في أن تظل القائلة مجهولة، فليست كل امرأة بقادرة على التعقيب على ماترى بالمغزى الذي اريد.

واقراً معي كل هذه التعبيرات كأمثلة:

— «ازداد الغبش تماسكا» (ص ٥٢) فكأن الغبش ليل مشوب بنهار في طريقه الى النقاء بنفي النور وتماسك الظلمة.

— «تهامست امرأتان. ضحكتا واحمر حسداهما» (ص ٥٤) لقد عرفنا الآن بم همست المرأتان، ولماذا ضحكتا، ولماذا احمر وجهاهما. ولكن لماذا جسداهما؟ هل هو خطأ الكاتب، لانظن، فالبعبارة من الألفة بحيث لا يخطيء فيها كاتب مبتدىء، فانظر اذن الى حجم الحرمان أو الحياء — إن شئت — عند المرأتين، أو انظر الى حجم الحرمان والاشتهاء عند الراوي الذي لم ير وجها أحمر بل جسدا كاملا بعين الخيال!!

— «الكتفان العريضان يلجان داخل البيت» (ص ٩٤) البيت هو المجال الوحيد الذي اثبت فيه بائع الدهن أنه ذو جدوى، وقد تزوج امرأتين. لقد دخل البيت، ولكنه دخول من أضمر عمل شيء مع واحدة من زوجتيه، فالكتفان تجسيد حي لقوة الرجل، وازداف «يلجان» ليس من

قبيل التزويد ، وهي تختلف كثيرا عن : الكتفان العريضان يدخلان البيت ، فالولوج ، أو الايلاج — على التحديد — فيه رائحة الجنس ، وهو مقصود أساسي في الحكاية الشعبية ، وفي هذا المشهد بالذات .

وهناك خاصية لغوية أخرى نجدها واضحة في الأسطر الأولى عادة ، وهي ظاهرة تكرار الصفات ، ويكفي أن نضع أمامك الصفحة الأولى من القصة الأولى لتجد فيها هذه العبارات :

حدقت فيه أعين مشفقة ضائقة .

خطوط متداخلة مضطربة .

صوت رقيق مجامل ومسائر يميل برأسه .

ورقة مكرمشة تعلق .

جاء الوصف أحيانا بعد واو العطف ، وأحيانا يكون الوصف جملة فعلية . كما نجد مثل هذا التركيب :

هو الاسم الأبرز والأشهر (ص ١٣)

الضرب المباشر المؤثر المقلق والمستمر (ص ٢٠)

فهذه الواو زائدة ، وإذا كان الكاتب قد استطاع الجملة في المثال الثاني ، فإن هذا السبب غير موجود في المثال الأول . وعلى أية حال ، فإن الحرص على تكرار الصفات يظهر في الصفحات الأولى على الأكثر ، ويبدو أن خيال الكاتب يكون مزدحما بتصوراته عن الأشخاص وعن المواقف ، فإذا ماتخلص من « الحمولة الزائدة » في مطلع عمله الفني ، استرد توازن عباراته ووزعت الأوصاف بطريقة هادئة بعيدة عن هذا التزاحم .

٧ — هذا ، وهذه

هنا نصل الى إحدى « خصائص » أسلوب الكاتب ، ونقصد طريقته في استخدام اسم الإشارة ، الذي يستعمل عادة بديلا لمشاهد ، أو معين سبق الكلام عنه ، وحينئذ فإنه ينبغي أن يتوافق : أفرادا ، وتثنية ، وجمعا ،

وتذكيرا، وتأنيثا، مع المشار اليه . والآن لتأمل هذه الأمثلة، وهي لتقريب صورة هذا الاستعمال الخاص لاسم الاشارة، وما يؤدي اليه - أحيانا - من اللبس :

— فاندفاعها الى ماتحت جناح الدولة ومركزها الرئيسي واستخدام هذه كمناطق ساخنة (ص ٢٩).

— خاطر سريع وجد صده ... وظل هذا يتأرجح (ص ٢٧).

— فهاهو هذا يتقاطر عرقه بين يدي لقمته (ص ٩٠).

— يرق صوته ويعلو صوتها لأول مرة، وتتلاحم هذه معا (ص ٩٢)

— ولكن هذا دون حتى هذا السوق (ص ٩٨)

— قهوة .

هل يكسر بها أرق ليل طويل . ربما . لماذا؟

ولكن هذه لاتعنيه (ص ١٠٢)

— والآن ! هذا يريد أن يعيد هذه مرة ثانية . أبدا . (ص ١٢٤)

— لابد من دفاع، لماذا تتكرر هذه، إن السطوح ... (ص ١٢٦)

— لماذا يأتي هذا الآن ... ويسعى الى اعطائي كل هذا (ص ١٢٩)

شيء ما، أو خلل ما، يلاحق استعمال اسم الاشارة (١٧)، يحتاج الى بدل أو عطف بيان أحيانا، ويفتقر الى التوافق مع المشار اليه الذي نجد عناء في استخلاصه أحيانا أخرى، ويوضع في ختام الجملة، وحقه أن يكون في صدرها أو وسطها غالبا . ويلتبس أو يتكرر دون حاجة ماسة أو نكتة بلاغية كما يقول القدماء، لكنه على كل حال لايفتقر الى الخصوصية التي نتعرف بها على أهم الملامح اللغوية في اسلوب هذا الكاتب، ويمكن أن تكون مؤشرا له دلالاته على أسلوبه في التفكير، وتصور العلاقات بين شخصيات عمله الفني، ودرجة وضوح كل منهم في مخيلة الكاتب . وسيطرته على الموقف أو اللحظة الشعورية التي يشارك في صنعها .

هناك أمور أخرى مرد أكثرها الى الطباعة ، ولا يغيب عن القارىء وجه الصواب فيها . أما الفن الأصيل فإنه يبقى قادرا على تجاوز هذه الجزئيات ، ليؤكد عافيته الفكرية ، وجماليته الأصيلية ، وقدرته على التأثير والكشف والتغيير ، وهذه المجموعة من القصص لم تضع نماذجها على كرسي الاعتراف لتختلس منهم لحظة ضعف يدينون فيها أنفسهم ، وانما سايرتهم ، وحاورتهم ، وهم في قمة وعيهم ، وهنا كان الشرح يقينيا ، بأكثر من برهان ، أما المصير فقد كان محزنا في لحالة ، وساخرا في أخرى ، وينتمي الى اللادرية في حالتين . وهكذا فتح الكاتب ابواب الاحتمال ، وابقى لشخصياته ولنا الحرية في وضع الكلمة الأخيرة : وما الحل ؟!

الهوامش

- (١) الحركة الادبية والفكرية في الكويت ص ٤٦٩ ، ٤٧٠ .
- (٢) الصوت الخافت : قصة : الهاجس والحطام ص ٨٣ .
- (٣) الصوت الخافت : قصة : الاصابع المقطوعة ص ١١١ .
- (٤) رجال من الرف العالي : قصة : صوت الليل ص ١٥٠ .
- (٥) المجموعة ص ١١
- (٦) المجموعة ص ١٦
- (٧) رجال من الرف العالي : قصة : صوت الليل ص ١٣٧ .
- (٨) المجموعة : قصة : رجل من الرف العالي ص ٤٧ .
- (٩) المجموعة : ص ٧٤ .
- (١٠) المجموعة : ص ٧٨ .
- (١١) سوق الجبت (الوقت ، أي البرسيم وغيره من طعام الحيوان) وسوق المناخ (حيث تنافس قوافل الابل سابقا) من أسواق الكويت القديمة ، ولكن حدث أن اتخذ تجار الاسهم والعقارات من سوق المناخ مقرا لهم ، فعايش جنون الارقام وتساعد الثروات الخرافية ، والقصة تصور هجمة واحد من رجال المناخ على السوق المتواضع المجاور .
- (١٢) المجموعة : قصة : صوت الليل ص ١٤٠ .
- (١٣) المجموعة : قصة : صوت الليل ص ١٤٨ .
- (١٤) يتحقق الايحاء من خلال بقية العناصر كالتمثيل والتكثيف ، كما يتحقق بالاضمار ،

وتجنب الكلمات الشائعة في ملابسها، والتجسيد نعني به الكلمات ذات الدلالة أو الایحاء الحسي، والتصوير أعم إذ يعتمد على الاستعارات .. الخ أو الرسم بالكلمات، والتكثيف يعتمد على الرمز وتقاطع الجمل والمقابلة، والإيقاع يعني توافق التركيب اللغوي في امتداد الجملة وجرس أصواتها مع الشخصية التي تنطق بها أو الشاعر والأشياء التي تصورها.

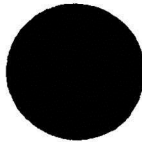
(١٥) المجموعة: قصة: رجل من الرف العالي ص ٥١، ٥٢.

(١٦) هنا إشارة الى قوله تعالى: «وإني كلما دعوتهم لتغفر لهم جعلوا أصابعهم في آذانهم» فهنا مجاز مرسل علاقته الكلية.

(١٧) وهو لاصق بقلم الكاتب في مجموعته الاولى أيضا، كما في هذه الأمثلة:

- طول عمره يأمر وينهي، ولكنني استطعت أن أحطم كل هذه.
- إني أحس الآن بعد أن انتهى كل شيء أنه كان وراء هذه.
- أحب جاسم وستزوج بعد شهر قليلة. فجأة وبدون مقدمات قالتها وكأنها تحس بثقل هذه على نفسها.

الصوت الخافت: الصفحات: ٣٢، ٣٩، ٥٦.





د. ابوالقاسم رشوان

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ألّف شوقي عدداً من المسرحيات التي اتخذ مادتها الأولية من التاريخ العام لأُمته، وانتخب من هذه المادة مايساعده على إبراز أهم الروابط القومية التي ذكر أنها وحدة المكان واللغة والمصير (١). كما انه شكل هذه المادة تشكيلاً فنياً أتاح له فرصة التغني بأمجاد العروبة وقيمها وتراثها وخلقها، وذلك على لسان أبطاله الذين جعلهم عرب الصفات والفعال والخلق وإن أشعرت الفترة الزمنية التي وجدوا فيها، أو الأصول البعيدة التي تحدّروا منها

أنهم ليسوا كذلك، إلا أنهم عرب بمقوماتهم الخلقية والنفسية، وبما يؤمنون به من مثل غُلّيا حتى أولئك الذين عاشوا قبل ظهور الإسلام بقرون عديدة .

فهو — مثلاً — يوقظ «رمسيس» من مرقده ويجعله يتغنى بالعروبة ولغتها وفضلها وأمجادها — عن طريق استشراف المستقبل — كما أنه يرحب بدولتهم ترحيباً كبيراً قبل أن توجد بعدة قرون (٢) . وجريان مثل هذا القول على لسان رمسيس — دون غيره — له دلالة الخاصة، فهو واحد من أعظم قادة العالم القديم، ومن أكثر ملوك مصر حبا لها واعتزازا بها، وله كثير من المواقف الرائعة مع سكان الشام والعراق في ذلك الزمن الموعغل في القدم، فحبه لمصر لم يحل بينه وبين الاعتزاز بالعروبة، ومجدها لا يتعارض مع مجد الشام أو العراق، لأنه حب واحد، ومجد واحد، ومصير واحد كذلك . وكأنَّ شوقي يرد من خلال هذا البطل التاريخي على دعاة التشرذم أو التقوقع داخل القرى أو الدساكر أو الكفور أو حول المضارب ... وهكذا يتلمس المؤلف في شخصياته التاريخية الفعال أو الصفات التي يمكن أن تساعد في تحقيق ما يريد .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

وشوقي عاشق للتاريخ يرى فيه مصدر إلهامه، وقد جسّد هذا المُلهِم في التاريخ العام للأمة العربية، سواء منه ما كان قبل الإسلام أو ماتحقق تحت لوائه، لأن الفهم الصحيح لتاريخنا المشترك يفرض على كل عربي الاعتزاز بكل ما خلفه الشرق العربي من حضارات، سواء في ذلك الحضارة البابلية في العراق، أو الفينيقية في الشام، أو السبئية في اليمن، أو حضارة مصر القديمة، أو ما أثر عن الأجداد الأقربين في شبه الجزيرة، لأن كل هذه الحضارات — التي انصهرت بعد ذلك في بوتقة واحدة — تمثل التاريخ الحضاري للأمة العربية التي حددت اللغة رقعتها (٣) . ومن يستقرىء تاريخ المنطقة العربية منذ القدم وحتى الآن يجد تاريخاً مشتركاً، فقد كان الأجداد في العراق والشام ومصر واليمن وشبه الجزيرة يرتبطون بروابط

عديدة، ثم جعلهم الإسلام يرون في هذه الأقاليم وحضارتها ما يراه أحفادهم اليوم، وهي أنها أجزاء لتاريخ واحد وحضارة واحدة فلم ينظروا — قط — إلى كل من مصر أو الشام أو العراق نظرة الجار كما كانوا ينظرون إلى فارس والحبشة مثلاً (٤). ولعل في ذلك ما يفسر استقرار العروبة عقيدة ولغة والتزاماً في مواطن بعيدة لم يتنكر سكانها يوماً للعروبة كما فعلت شعوب أخرى هي أقرب مكاناً إلى موطن العروبة الأولى.

وبهذا الفهم للتاريخ المشترك، وهذا الربط العضوي بين أقاليم العروبة كتب شوقي أشعاره وقصصه ومسرحياته التي تغنى فيها بأمجاد الأمة وجسد آمالها وآلامها وحذد رقعتها ومقوماتها. فلم تخل قصيدة مما كتب من التغني بأمجاد العروبة، أو الإشادة بمكرمة عربية حتى وإن أوهم موضوعها البعد عن ذلك، وهو ما سوف نفصل القول فيه في مكان آخر، لأن الحديث هنا خاص بمسرحيات شوقي دون غيرها من الفنون الأخرى. تلك المسرحيات التي شتخص فيها القضايا الكبرى لأمته، وبين آمالها في التحرر والتوحد، وغير ذلك مما تحده في مسرحياته؛ عنترة، وأميرة الأندلس، ومجنون ليلى، وعلي بك الكبير، وقد أعد شوقي أبطاله في هذه المسرحيات وأحكم بنيانهم الدرامي إحكاماً يجعل كلا منهم قادراً — من الناحية الفنية — على تحمل ما ألقى على عاتقه من قضايا العروبة والقيام بأعبائها.

ولعل أوضح مثال على ماتقدم نجده في شخصية «عبله» التي تختلف صورتها الدرامية اختلافاً بينا عن الصورة الموروثة التي تناقلتها كتب الأدب أو التاريخ أو الموروث الشعبي، إذ قوام الشخصية فيها، الجمال والحب. وقد اتخذ شوقي من ذلك ظللاً لصورة إنسانية أرحب، عمادها توحيد العرب وتحريرهم وإقامة دولتهم الكبرى، وهذه مقومات شخصيتها في مسرحية شوقي التي نسجها من خيوط رقيقة تكاد لدقتها لا ترى في بادئ الأمر لسيطرة الأبعاد الموروثة عنها وعن علاقاتها بابن عمها، تلك العلاقة التي



في هذه الأوقات الأولى من حياتنا، قمنا بالبحث عن بعض الأشياء،
في هذه الأوقات الأولى من حياتنا، قمنا بالبحث عن بعض الأشياء،

تتباين طبيعتها ، وتختلف دوافعها في المسرحية عما استقر في أذهان الناس ، وقد أشار عنترة نفسه إلى هذه الطبيعة الجديدة فيما يشبه هدم أعمدة معبد الحب المتوارث القائم على ذاتية ضيقة عمادها الجمال الحسي ، أو الإعجاب بشاعرية فيه أو بطولة له ، وهما أمران تتساوى فيهما عبلة مع غيرها من الناس وقتذاك وحتى اليوم ، وعنترة يرفض أن تكون عبلة واحدة من هؤلاء المعجبين أو المحبين ، ويتمنى أن يكون حبها له وافتنانها به شيء آخر أسمى من عبقرية الحسام ، وسحر البيان : (٥)

لَيتَ افْتِنَانُكَ لَمْ يَكُنْ بِشِجَاعَتِي وَبِفَضْلِهَا
أَوْ لَيتَ حُبُّكَ لَمْ يَكُنْ لِقِصَائِدِي وَلِنَبْلِهَا

وهذه رقة في التعبير غير مألوفة فيما أثر عن عنترة المفاخر ببطولته أبداً وبشعره دوماً ، لكنك تسمعه هنا يترجى ويكرر الترجي أن تلتفت عبلة إلى شيء آخر فيه ، وينعت مقوماته التراثية بما يشبه الثورة عليها ، ومثل هذا التواضع وتلك الرقة لم ترد على لسان فارس العرب وشاعرهم حتى في أكثر موافقه تودداً وتقرباً ، مما يشير إلى أننا أمام شخصية جديدة مغايرة للموروث من بعض الوجوه ، أو قل إن شئت إنه عنترة القرن العشرين ، عنترة بن أحمد شوقي لا عنترة بن شداد ، تلك الشخصية التي تذكر — دائماً — انها ما أحببت عبلة لجمالها بل لشيء آخر فوق الحسن والجمال افتقده البطل عند من يحطن به من النساء وفيض من الحسن والأنس والدلال ماقد يربو على مافيها ، ومع ذلك تعلق بها دون غيرها وهو لا يدرك سر هذا التعلق لذا يتساءل : (٦)

أرى الغيد من حولي وفيهن سلوة فمالى أرد القلب عنك فيجُمُحُ
فما سرتني منهن ما كان يشهى ولا راق لي منهن ما كان يهْلُحُ

وهذا التعبير يشعر بالحالة النفسية التي يمر بها قائله كما هو واضح من قوله : «فما لي أرد ..» كما يشير إلى أن الشخصية في حالة انعطاف بين

ما كانت عليه قبل أن تبدأ الأحداث وماهي عليه الآن ، وفي تكرار قوله « ما كان » رفض للماضي ، كما أن في حيرته وتساؤله إرهاباً بما سيقع . فهو يحس أن دوافع حبه الوليد مغايرة لما كان يجذبه إلى النساء قبل ذلك ، ويريد أن تكون دوافع المحبوبة — أيضاً — غير ما عرف عنه وأحبته الأخريات لأجله ، لذا تسمعه — حين تبدي عبله إعجاباً ببطولته — يصرخ في وجهها : (٧)

لم لاتعشقين عبل جوادي ؟ . لم لاتعشقين عبل حسامي
أوليساهما شريكتي في الفتى لك وضرب الطلى وحصد الهام
فعنترة يرفض — هنا — أن تكون القوة المادية هي الرابط بينهما ، لأنها قوة يشاركه فيها الحيوان والجماد ، فهو يكرر رفضه لشاعريته وفروسيته لكنه لا يكشف عما يرمي إليه من صفات أخرى .

أما عبله فأنها لا تكاد تبين عن دوافع حبها إلا بقولها إنها تحبه « لشيء آخر » وتصف هذا الشيء بأنه « كضحى الشمس أو كبدر التمام » ، ويستخدم المؤلف هنا شيئين يستحيل الجمع بينهما ، هما الشمس والبدر ، كما أنه يستعمل من أدوات العطف (أو) التي للتخيير قاصداً بذلك الإبانة عن حيرتها وقلقها واختلاط الأمر عليها وعلينا .

ومما تقدم نرى أن عنترة لا يريد أن تحبه لشاعرية أو فروسية ، وهي تقول : إنها تحبه لشيء آخر شبهته بالشمس أو البدر ، ولا يمكن أن يكون الذي تصف له علاقة بالبعد المادي للشخصية الدرامية ، وإلا كان ضرباً من السخرية بمن تحب . إذن هو شيء غير ما وصفت يومض في عقل المشاهد لكنه لا يدرك كنهه إدراكاً واضحاً في تلك الفترة المبكرة من حياة الشخصية — شأنه في ذلك شأن أية شخصية درامية محكمة البناء لا تكشف عن آخر لبنة في بنيانها إلا مع نزول الستار الأخير — وحين تتقدم الأحداث ويرتفع البناء الدرامي وينساب وميض النور خيطاً فشعاعاً تتراءى الروابط المشتركة

التي جمعت بينهما متمثلة في قيم العروبة وآمالها في التحرر والوحدة،
ويلتحم المحبان وقد عشق كل منهما العروبة في شخص الآخر كما سيأتي
بيانه .

وأولى الخطوات على درب هذا التقارب هي طبيعة الصراع الدائر بين
عنتره وبعض القبائل العربية، فقد رأت عبلة أنه يعادي قبائل معينة دون
غيرها، ومضارب هذه القبائل بعيدة عن ديار عبس، وهي لا تغير على هذه
الديار، فما سر موقف عنتره منها؟ وكانت الإجابة على هذا التساؤل هي
الشعلة التي أنارت الدرب، وحققت الترابط العضوي للبناء الدرامي، كما
فسرت تعلقها به حيث تبين لها أنه لايعادي إلا القبائل الموالية للفرس أو
الرومان يترصدها ويقطع عليها طريق ذهابها أو عودتها ليمنع ماكانت تقدمه
من أموال لملوك الفرس، فقد هاجم قافلة عربية يقودها حسان الفساني
صوب فارس فيها من الخيل والإبل والأغنام ما «يضيق به السهل أو يتغطى
الجبيل» (٨) كما تقول أم حسان .

تلك الأم التي جعلها شوقي غير راضية عن علاقة ابنها بالفرس، وأثار
في نفسها نوعاً من الصراع بين حزنها على مقتل ابنها وعدم رضاها على
فعاله وخضوعه للأجنبي، وغلب في نفسها عاطفة العروبة على عاطفة الأمومة
حين جعلها تتلمس الأعذار لعنتره قاتل ابنها، وذلك حين تسألها عبلة «من
بعث الحرب إذن، ومن جناها؟» فتقول «ولدي» (٩) وليس في المسرحية
جناية لهذا الولد إلا علاقته بالفرس، وتلك جريمة يستحق من أجلها القتل
حتى في رأي الأم نفسها. وقد كان موقف الأم هذا عاملاً مهماً من العوامل
التي أكدت لعبلة سموم رسالتها وصدق دعوتها التي وجدت لها من الواقع
أنصاراً ومن موقف الأم مايرهن على أن إثارة العروبة أمر فطري، لأن هذه
المرأة كرهت — بفطرتها السليمة — فعال ابنها ومن يتخلق بمثل خلقه،
وأحبت بطبيعتها — أيضاً — ماتدعو عبلة إليه من قتال الخارجين عن الأمة

الذين يعطون الدنية في عروبتهم ممن يتملقون الفرس كحسان الذي وصفته
عبلة بأنه: (١٠)

ذليل بباب أنوشروان وعند الخيام العزيزُ البطلُ
وتصرخ في بني قومها ليجمعوا شتاتهم ويلموا شملهم ويوحدوا كلمتهم
ويرصوا صفوفهم، ويثوروا على هؤلاء الأمراء الذين يتراءون في صورة غير
صورتهم الحقيقية، فهم أتباع وذبول للأجانب، منهم يستمدون قوتهم،
وباسمهم يتحكمون. وتستنكر على قومها تفرقهم وتشتتهم، وتتساءل في
استنكار شديد: (١١)

إلى كم تهيمون تحت النجوم	وتفترقون افتراق السبل؟
فنصفُ قطاع رعتها الذئاب	ونصف على البيد فوضى همل
وليس لكم دولة في الوجود	وتسحبكم كالذبول الدون
ألم على حوضكم قيصرٌ	وكسرى على جانبيه نزل
ويحكمكم تحت نير الغريب	ومهمازه الأدعياء الدّخل
هم الأمراء وقد يرتدون	باب الأعاجم ذلّ الثّدن

ويستخدم المؤلف هنا - على لسان عبلة - أقصى درجات التفرع
والعنف مع قومها الممزقين الذين تتقاسمهم دول الغرب ساعة كتابة هذه
المسرحية، ويسوق من النعوت ما يجعل الناس يدخلون من واقعهم، كقوله:
قطاع، ورعتها، وفوضى، وهمل، وذبول، ومهماز، وأدعياء. وليس في هذا
تقليل من قيمة الشعب أو حط من قدره وقدرته، بل هو محاولة من المؤلف
لتجسيد العيوب وتضخيم الداء بغية اجتثاثه من جذوره، لأن شوقي «عاش
في فترة احتلال لمصر والبلاد العربية، وطغيان النشاط الأجنبي في البلاد،
 وإقرار امتيازات للدخلاء، مع تحكم جبروت الفرد في حقوق
الشعب» (١٢) هذا الشعب الذي كان ضحية التسلط والتخلف في بعض
مراحل حياته، لذا يختار المؤلف من تاريخنا فترات انحسار المد القومي

التي تشبه الفترة التي نعيشها من بعض الوجوه السياسية أو الاجتماعية، لأن ذلك يساعده كثيراً على استخدام كثير من الإسقاطات العصرية التي هي هدفه من بعث الماضي في ثوب جديد وفهم جديد أيضاً لتقويم الواقع ورسم المستقبل .

وشوقي - كشأنه دائماً - يبرز أدواء مجتمعه مقرونة بأسبابها وطرق علاجها، تلك الأسباب التي حصرها في تحكم الفرد وغفلة الجماعة ويصف هؤلاء المتحكمين بأنهم أذعياء ودخلاء أذلاء، وأنهم دابة بليدة يركبها الأجنبي، وكان هذا الداء سبباً في إضعاف الأمة في جميع جوانب حياتها ومقوماتها الأمر الذي أدى إلى تخلف الوعي الاجتماعي والحس القومي لدى الجماعة «فضاعت معالم البلاد بين عبث الفرد وغفلة الجماعة» (١٣) . ويشخص المؤلف هذين الداءين وأسبابهما وطرق علاجهما على لسان شاب قومي أو شخصية من بنات الشعب أو بنيه موعلة في انتمائها الشعبي عقيدة وفكراً وإيماناً وولاء . ومن خلال شخوصه هذه يدعو إلى الثورة على تخلف الوعي الاجتماعي، وعلى السلطة في أعلى مستوياتها السياسية، وهذان أمران ينتظمان فكر شوقي وفلسفته، وقاعدتان راسختان منهما ينطلق وفي رحابهما يحلق، كما أنهما مفتاحا فهم نتاجه وشخصيته وفكره، وقد سخر المؤلف قلمه لخدمتهما منذ عرف هذا القلم طريقه إلى الكتابة إلى أن غيب في باطن الأرض . ومن يتتبع ماخطه هذا القلم - عبر رحلته الطويلة - يدرك مدى تشابك هاتين القضيتين عنده وتأثير كل منهما في الأخرى، فقد ترتب على استبداد السلطان وتسلطه، أو لهوه وغفلته، إهمال القضايا الكبرى تجاهلاً لها أو جهلاً بها، وفي طليعتها تربية الفرد والجماعة تربية تخلق لديهم القدرة على تغيير الواقع وتشكيل المستقبل، كما أدى افتقار الناس إلى هذه القدرات إلى الانصراف عن محاسبة المالكين، وهذا العجز هو السبب فيما عليه الحاكم من استبداد، ونتيجة - أيضاً - لما فيه المحكومون من غفلة .

وكان تشابك هذين العاملين في علاقة حلقة دوارة في مسرحية عنتره — مثلاً — سبباً فيما لقيته دعوة عبلة — الرامية إلى توحيد العرب وتحررهم من العيوب الاجتماعية والسياسية ومن سيطرة الأجنبي وأذياله — من معارضة المتخلفين والمتنفعين . غير أن الكوكب الدري الذي يشعله شوقي دائماً وسط ظلام الواقع المر ممثلاً في عبلة — رمز التوحد والتحرر هنا — التي استطاعت أن تشرح دعوتها وتبين هدفها كما تقول «أرمني لتحرير العرب» (١٤) من الفرس والرومان الذين استعبدوا العرب وأذلّوهم ، وترى أن الطريق لذلك هو التخلص من الأمراء المتحالفين مع الأجنبي ، ثم التفاف العرب جميعاً حول بطل منهم خالص العروبة ولاء وعقيدة ، يفك رقابهم من جبروت الأجنبي ، وتتساءل : «ألا بطل نلتقي حوله» (١٥) ؟ وترى أن وجود هذا البطل غير كاف إن لم يواكبه إيقاظ الحس القومي ، وتنبيه الوعي الاجتماعي الذي يفرض ترك النزاعات والحروب الدائرة بين القبائل العربية ، كما يأبى الخضوع للأجنبي ، ويدرك خطورة قتال العرب بعضهم بعضاً نيابة عن أعداء الأمة ، وترك الحروب والخلافات بين العرب قضية ملحة عند شوقي في أربع من مسرحياته يجريها على ألسنة كثير من شخصياته ، فهو يقول — مثلاً — على لسان المهدي والد ليلي : (١٦)

دم الود والقربى وإن كان ظالماً عزيز علينا أن نراه يسيل

ومن أجل ذلك وقفت عبلة بين القبائل المتحاربة تذكر قومها بما بينهم من رحم ، وبعلو مكانتهم ، وسمواصولهم ، وتعيّرهم — أيضاً — بما آل إليه حالهم . حين صنعوا من أنفسهم مطية للغزاة ، ولهباً لنار الفرس . وتقف هاتفة : (١٧)

نحن بنو الشمس الصحارى	ما نحن إلا أبناء جنس
خلوة للفرس يثأروه	لا تحفلوا رستما دعوه
منكم ولا تخذلوا الديارا	ولا يقاتل أخا أخوه

حُشِرْتُمْوَا تَحْتَ كُل رَايَةٍ وَأُسْرِجُوكُمْ لِكُل غَايَةٍ
وَسَفْتُمْوَا الْمَلِكَ وَالْوَلَايَةَ لِكُل كَسْرَى وَكُل دَارَا
قَبِيلَةٍ تَحْتَ حَكْم كَسْرَى وَقَبَصِر الرُّومِ دَانَ أُخْرَى
أَصْبَحْتُمْوَا لِلْغَرِيبِ جَسْرًا يَرْكَبُهُ كَلِمَا أَغَارَا

إِلَى أَنْ يَقُولَ :

يَا لَخْمِ يَا بَنِي الْعَرَبِ يَا لَخْمُ حَرَمَةِ النَّسَبِ

فهي تعيد على مسامع القوم ما وصلوا إليه من تردٍ سياسي وتمزق اجتماعي، وتستخدم من التعابير ما تأباه العروبة في أدنى مستوياتها كقولها «تخذلوا، حشرتكم. أسرجوكم. تحت. دان. جسراً. يركبه. قاصدة تشخيص الواقع بغية الثورة عليه. كما تذكر من التعابير ما يبعث في نفوسهم الثقة ويحيي الأمل، فهي تنسبهم إلى الشمس مصدر القوة والنور والدفع والحياة، ورمز العلو والرفعة، وفي لفظ الصحارى ما يشعر بالانفلات من كل قيد، كما أفاد صوت القافية المطلقة التحرر وتجاوز المعوقات وعموم الحرية التي لا حدود لها، وهي أمور خليقة ببني العرب حين يصنون حرمة النسب. وغير ذلك مما فجر الوعي القومي لدى كثير من عامة الأمة الذين هتفوا «لبيك لبيك أخت عبس»، كما لبى جماعة من خاصة شبابها، وقد أنتخب شوقي «ضرغام» — منافس عنتره في حب عبلة، والذي كانت ترشحه غيبة الوعي الاجتماعي لإحداث مزيد من التفرقة داخل البيت العبسي نفسه — اختاره ممثلاً لهذا الصنف من الشباب العربي الواعي الذي يؤثر عروبوته على ماعداها، ويضحي حتى بحبه في سبيلها مغلباً واجبه على حبه استجابة لدعوة التحرر والتوحيد، مما جعله يقول عن منافسه: (١٨)

أَحْسَدُ مِنْ لَا يَعْصِمُ الْبَيْدَ غَيْرُهُ إِذَا زَحَفَتْ مِنْ أَرْضِ كَسْرَى الْجَحَافِلُ
أَحْسَدُ مِنْ يُرْجَى لِتَأْلِيفِ قَوْمِهِ إِذَا افْتَرَقَتْ تَحْتَ الْمُلُوكِ الْقَبَائِلُ

وما ذكر على لسان ضرغام — هنا — بعض مقومات شخصية عنتره عند

شوقي، وهي حماية الأرض العربية من عدوان الفرس، وتوحيد العرب وتآليف قلوبهم، وهي خلال من أجلها أحبته عبلة، كما أنها جمعت حوله عدداً من شباب الأمة وكثيراً من عامة القوم.

وقد وفق المؤلف كثيراً حين اتجه بآماله وطموحاته القومية إلى بعض الشبان وإلى كثير من عامة الأمة الذين لم يذكرهم بأشخاصهم، بل جعلهم من النكرات المسرحية التي هي من عامة الشعب عادة، كما جعل من قبل أم حسان تلوم ابنها الذي قتله عنتره لتعاونه مع الفرس. فشوقي يعقد آمال الأمة — دائماً — على العامة من بنيتها وبعض شبابها، وقد تدنى بهذه الطبقة الشعبية كثيراً في أميرة الأندلس حين جعل اللصوص يتحملون عبء الدفاع عن البلاد مما جعل ابن عباد يتساءل فيما يشبه تقرير الخاصة وتأنيبهم بقوله: «بالله. أ يكون اللصوص أوفى للأندلس من أمرائه وفقهائه وقضاته، وأبذل للأرواح دون لوائه» (١٩). وربما قصد المؤلف من وراء ذلك الازدراء بهذه الطبقات التي استسلمت للترف والنعيم حتى لانت جلودها واقشعرت عزائمها، والاشارة — أيضاً — إلى اللص الحقيقي — سارق حرية الشعوب — كـ بعض أمراء الطوائف الذين تحالفوا مع الأجنبي وأضاعوا ملك العرب وكسروا الجناح الغربي للأمة، وهو أمر ينطبق عليهم وعلى كل من يتخاذل عن نصرة العروبة في أي وقت من الأوقات، سواء كانوا أمراء كما في أميرة الأندلس، أو طلاب سلطان كما في «علي بك الكبير» أو زعماء القبائل أصحاب المصلحة الذاتية في تمزيق الأمة وإضعافها كما في «عنتره». فهو يجعل عامة الأمة — بكل فئاتها وفي أدنى مستوياتها مؤمنة بوحدة الأمة وتماسكها واستقلالها غاضبة على السادة والأمراء لارتباطهم بالأجنبي. وفي هذا مافيه من إسقاطات عصرية كانت قائمة زمن شوقي ولا تزال، وكأن التاريخ يعيد نفسه، أليست دويلات اليوم هي قبائل الأمس.

ومما تقدم يمكن القول إن هذه الشخوص التي قدمها شوقي تمثل في مجموعها طموحات الأمة وحقيقة تواجدها، وتجسد آمال العامة في التحرر والسيادة والوحدة والإيمان بالعروبة عقيدة وولاء وتاريخاً مشتركاً ممتداً عبر الزمان والمكان، في مقابل ماتمثله شخصيات أخرى من ازدواج في الولاء، وضعف في الحس القومي، أو تخلف الوعي الاجتماعي، أو انحراف التوجه السياسي أو ضلاله. وقد اتخذ المؤلف من بعض زعماء القبائل ورؤساء الجماعات في المشرق وكثير من الأمراء والفقهاء والقضاة في المغرب ممثلين لهذا الاتجاه الأخير. كما أبرز من خلال شخصيات اصطفاها من هنا أو من هناك ما يحقق الجانب الأول من جوانب أهدافه مستغلاً في ذلك بعض الملامح التاريخية أو الإنسانية في هذه الشخصية أو تلك، فقد وظف حروب علي بك الكبير وقتاله الترك خارج مصر توظيفاً قومياً، كما تسامى بما أسبغ على عنترة من نعوت وما عرف عنه من فعال إلى أقصى ما يمكن أن يحققه ذلك من كمال في الحس ورفعة في المبدأ ورحابة في التوجه العربي الشامل. ونفذ من خلال الموازنة بين مقومات عنترة التراثية وبعض معاصريه ممن كانوا ينافسونه حت عبلة — وقد يتفوق عليه بعضهم في كثير من المقومات الاجتماعية في ذلك الوقت — نفذ المؤلف إلى تفسير جديد لطبيعة العلاقات العاطفية، وما في الطبيعة البشرية ذاتها من إبهام وتعقيد. كما استخدم الرمز الأنثوي فيما يرمز به — في كثير من الأدب الموضوعي — إلى مدينة أو دولة أو أمة، لذا اتخذ المؤلف من البناء الدرامي في شخصية عبلة الجديدة تجسيداً لآمال الأمة فجمع لها من الصفات والفعال ما يجعلك تكاد تخالها العروبة نفسها تمشي على الأرض بكل ما فيها من عزة ومنعة وإباء، يتفانى المخلصون من أبنائها في إكرامها وتقديرها والذود عنها، وكأنها «كعبتهم ومقدساتهم» (٢٠).

كما أن المؤلف يجعلها — دائماً — حرة مختارة لاسلطان لأحد

عليها (٢١)، هي التي تقرر ماتريد وتختار ماتشاء، وحين تختار فإنها تختار أفضل أبناء الأمة للأمة، فقد اختارت عبلة عنترة لا لشاعرية فيه أو فروسية له، فالشعراء والفرسان في بني قومها كثير، لكن ليس فيهم من يرجى لخير العرب كعنترة، فهو أمل الأمة ومستقبلها، وهو البطل القومي القوي القادر على توحيد العرب وجمع كلمتهم وقيام دولتهم والوقوف بها في وجه الفرس والرومان. وكأننا بشوقي يصرخ في حكام الأمة: فكوا قيود الشعب واتركوه يختار وسوف يحسن الاختيار.

وحرية الاختيار عند شوقي سمة كل من يحمل قيمة من قيم العروبة في أي مستوى من مستوياتها، فهي مقوم من مقومات عبلة كما رأيت، كما أنها ميزة لدى ليلي في «مجنون ليلي» التي فوض إليها أبوها أمر زواجها بقوله: «هو الحكم ياليل ماتحكمين» (٢٢). فاختارت «وَرْدًا» مغلبة عاطفة العروبة في جانب من جوانبها، ومضحية بحبها في سبيل الحفاظ على تماسك الهيكل الاجتماعي للأمة متستلاً في رعاية التقاليد. وكذلك كانت الأميرة بثينة حرة مختارة حين طلبها كبير وزراء المرابطين لكنها اختارت واحداً من عامة الشعب العربي جمع بينهما إيمان كل منهما بتوحيد العرب وتحريرهم وعشق تراث الأمة وهي روابط تشبه من بعض الوجوه ما جمع بين عبلة وعنترة، حيث حمل المؤلف الأميرة بثينة رسالة قريبة من تلك التي نهضت عبلة بها، فقد كانت تعارض بشدة فقهاء الأندلس وقضاته الذين كانوا يرددون «الأّ خلاص للبلاد إلا بالقائها في أحضان ملوك المغرب» كما انها كانت تدعو إلى جمع كلمة العرب، وتوحيد البلاد وإعادة مجدها و«ضرب الإفرنجة ضربة تريح العرب منهم السنين الطوال» (٢٤).

لقد ضحت عبلة — حرة مختارة — بالتقاليد وبالوالد في سبيل نبل العواطف، لأن العاطفة التي شحن بها المؤلف هذه الشخصية لم تكن

عاطفة خاصة مقفلة على الذات ، ولم تكن عواطف أسرية أو قبلية ، بل كانت شيئاً فوق ذلك كله ، لقد كانت عاطفة عربية خالصة ، عاطفة العربي في أعلى مراتبها وأسمى مراتبها وأعظم صورها ، هي العاطفة نحو الانتماء العربي ذاته ، لذا هان في سبيلها ومن أجلها كل شيء يحول دون انطلاقها ، فقد هانت التقاليد ، وهان الأهل والعشيرة والوالد ، لأن تلك العاطفة الفطرية السامقة لا تسمح — بطبيعتها — لغيرها من العواطف أن يزحمها . وقريب من التوجه العام لعلبة كان البناء الدرامي للأميرة بشينة التي لم يقف في طريق عروبته في ذلك الوقت خطر خارجي بقدر ما كان الخطر منبشاً من داخل البيت العربي نفسه ، ورعاية التقاليد في ظروف كهذه جزء هام من أجزاء تماسك الهيكل الاجتماعي للأمة .

وصبغة الاختيار هذه تنتظم مسرحيات شوقي في عقد واحد متجانس ، فقد اختارت علة غنتره مضحية بالوالد في سبيل أنبل العواطف العربية كما سبق القول ، واختارت ليلي ورداً رعاية للعروبة في مقوم من مقوماتها هو الحرص على التقاليد الاجتماعية التي كانت مرعبة آنذاك ، واختارت الأميرة بشينة ابن تاجر من عامة الشعب إشارة إلى ضرورة انتقال المسؤولية وتحمل عبء الدفاع عن البلاد إلى هذه الطبقة الشعبية التي ينتمي حسون إليها بعد أن فقدت ثقتها بالطبقات العليا التي تنتمي إليها . وفي كل ما تقدم يتغنى المؤلف بالنبل العربي في شتى صورته ومختلف درجاته ، ويجعل النزعة الاستقلالية مقوماً مهماً من مقومات شخصه ، سواء كان استقلالاً في الرأي أو الهوى توطئة لتحرر الأمة من تخلف الوعي الاجتماعي ، ومن سيطرة كل أجنبي أو دخيل أو دعي فاقد الحسّ ضعيف الولاء .

وقد كانت هذه النزعة الاستقلالية أهم دعائم الشخصيات ذات التوجه القومي في مسرحية «علي بك الكبير» الذي حاول أن يستقل بالأقاليم العربية عن الترك الذين حاربهم وانتزع من أنيابهم كثيراً من البلدان العربية

متضامناً مع القائد العربي «ضاهر العمر» أحد أمراء الشام في المسرحية، وهو ينشد: (٢٥)

وانتزعنا البلاد من قبضة الترك ومن كل فاسق الحكم سادر
ويستخدم المؤلف هنا «انتزعنا» ليفيد أن الحق العربي لا يمنح ولا يستجدي، بل ينتزع انتزاعاً، ويذكر البلاد بلفظ الجمع الدال على أن المقصود بلاد العرب كلها، ويرى أن أي تحالف مع غير عربي فسوق، والمقصود به هنا الخروج عن العروبة، وكما دعا إلى الثورة على الأجنبي المغتصب والحكام المتعاونين معه، ألحق بهما من يهملون شيئاً من شؤون الأمة، أو يغفلون عن رعاية قضاياها في أي مستوى من مستوياتها. فالتعاون مع غير العرب جريمة قومية وخلقية لا يعدها إثم.

وهذه القضية أثارها شوقي في كل من مسرحيته؛ أميرة الأندلس؛ وعلي بك الكبير، فالأميرة نشينة — التي حملها شوقي رسالة قومية كما سبق القول — تثور في وجه قضاة الأندلس وفقهائه الذين «يلقون سعادة الأندلس وخلاصه بإلقائه في أحضان جيرانه سلاطين المغرب» (٢٦) الذين تربطهم بعرب الأندلس رابطة الدين لكنهم ليسوا عرباً في رأي غالبية أهل البلاد المتطلعين إلى أي أمير عربي قوي يلقون إليه مقاليد أمورهم. وحين يتقدم سلطان المغرب يجد مقاومة عنيفة لأنه «ليس في الحق أن يغتصب جماعة من المسلمين أوطان جماعة غيرهم من المسلمين، لأن الوطن كالبيت في قداسته» (٢٧). ولأن زعيم المرابطين يوسف بن تاشفين «لا يفهم كلام العرب، وعند رأسه ترجمان يفسر له مانقوله يا معشر العرب» (٢٨) والغيرية المذكورة في قوله «غيرهم» سببها أن يوسف بن تاشفين لا يشارك أهل الأندلس عروبتهم ولغتهم، فهو أجنبي عن الأسرة العربية في رأي غالبية القوم في ذلك الموقف وإن كان لرجال الدين رأي آخر. ومن خلال الصراع بين هذين التوجهين أشار شوقي قضية بالغة الخطورة والصعوبة

والتعقيد ، فحواها لمن الولاء ؟ أهو للمسلم أياً كان ولاؤه وتعصبه العرقي ، أو للمسلم العربي ؟ وهي قضية تثار كلما انحاز غير العرب لأصولهم البعيدة ، وحاولوا حرمان العربي من مثل هذا الذي فعلوا . وقد بدأت هذه الخطورة تطل بنارها على الحياة العامة منذ أن تسلل الفرس إلى بلاط بني العباس . وتعصبوا لبني جنسهم ، واستمر حرمان العرب من ممارسة حقهم الطبيعي في السيطرة على خلافاتهم طوال الفترة التي تسبق فيها الأعاجم ، من الفرس . أو الترك عرش العروبة .

وكما أثار شوقي هذه القضية في مسرحية أميرة الأندلس ، جعلها محوراً مهماً من محاور الصراع في علي بك الكبير ، سواء الصراع الداخلي أو الخارجي ، وقال رأيه فيها بوضوح تام ، وموقف علي بك الكبير من أبي الذهب يمثل في جانب من جوانبه شيئاً من طبيعة هذا الصراع لأن أبا الذهب « بالترك لاذ » ، وبطل المسرحية يرفض أن يتحالف العربي مع أي طرف آخر لا يشاركه عروبه مهما كانت الروابط الأخرى التي تربطنا به . ف عاطفة العروبة عند شوقي مقدمة على سواها من العواطف ، سواء كانت تلك العواطف ذاتية خاصة ، أو اقليمية ضيقة ، وأبطاله وشخصه لا يعرفون غير العروبة ، في معناها العام وأرضها الرحبة وطناً لهم ، ديارها ديارهم ، وأموالها أموالهم ، ودماؤها دماؤهم ، وعرضها عرضهم (٢٩) . إيماناً منهم بتلك الأمة المتميزة بلغتها ، وخصائصها الأساسية ، وتقديراً لبطولاتها وإنجازاتها عبر العصور ، وقدرتها على الإبداع والتجديد في الحاضر والمستقبل .

فالولاء عند شوقي واضح لاليس فيه ، فهو للعروبة أولاً ثم للمسلمين من غير العرب ، وقد ترجم ذلك عملياً من خلال حياة صاحب بن عباد الذي كان ولاؤه للعروبة في المشرق أو المغرب مقدماً على ولائه لبربر المغرب كما كانوا يسمونهم وقتذاك ، وحين كان محاصراً بين ملك الاسبان وسليطان البربر ، سئل « أي السلطانين تختار ، سلطان المغرب أم ملك الأسبان »

فأجاب: «أرعى الجمال عند أمير المؤمنين ولا أرعى الخنازير لملك الأسباب» (٣٠). ومثل ذلك فعل علي بك الكبير الذي اختار الترك على الروس، ثم انحاز للعرب ضد الترك، وترجم ذلك عملياً حين لاذ ربيبه بالأتراك وعمل معهم للتخلص من سيده الذي حاول انتزاع البلاد العربية من مخالبيهم، ونجح الدخيل والدعي في خلع الوالي الشرعي والاستيلاء على ملكه في مصر وهو بالشام يقتلع من الترك آخر معاقلمهم في بلاد العرب، وأصبح الرجل مخلوعاً طريداً لا ملاذ له إلا دار القائد العربي ضاهر العمر.

في هذه الظروف العصبية وهو يبحث عن ملجأ ونصير يأتيه مالا يحلم به قائد في مثل موقفه تقطعت أسبابه وغلقت سبله من ناحية، ولأن ما أتاه كان من قوة كبرى قادرة على نصرته من ناحية أخرى، وقد جاءه هذا العرض — يسعى إليه — على لسان قائد الأسطول الروسي الذي دعاه إلى: (٣١)

سفن القيصر العظيم قصور لك إن شئت زينت ومغان
ويسوق المؤلف العرض على هذه الصورة المغرية التي أسند فيها السفن إلى القيصر نفسه، ونعته بالعظيم، وذكر قصوراً والرجل يحاول استرداد قصر واحد، وعبر باللام والكاف الدالين على الملكية المطلقة، وجعل مشيئة هذا المخلوع الطريد هي الفيصل، وبنى الفعل «زُينت» للمجهول وكأن في مجرد تشريفه تمام زينتها، أو كأن الروس جميعاً اشتركوا في تجميلها لاستقباله، وذيل بكلمة مغانى وهي المنازل التي قام صاحبها على الاعتناء بها. وغير ذلك مما يدغدغ عواطف السلطان المخلوع، ويثير شوقه إلى قصوره في مصر ومغانيه التي شيدها هناك.

وكل هذه المغريات وغيرها لم تنل من موقفه الراض عون الأجنبي، أو تؤثر في قراره الإقامة عند أخيه العربي، ولم يكن ذلك القرار قابلاً للمساومة، لذا ردّ بكل اعتزاز وإباء: (٣٣)

أنا في دار مسلم عربي مانع الجار مكرم الضيفان

فهو يعتز بإقامته في دار عربية، ويشيد بما للعرب من خلال أبرزها — في مثل موقفه — حماية المستجير، وإكرام الضيف، وكأنه حين يُلَوِّح بهاتين الخلتين في وجه القائد الروسي ينفيهما عن غير العرب. كما أنه يشهر سلاح الإسلام والعروبة معاً لأن الطرف الآخر غير مسلم وغير عربي، ويقدم الإسلام على العروبة — هنا — لأن القائد الروسي جاء يستعديه على الترك المسلمين، وحين يكون طرفا النزاع الترك والعرب فالعروبة مقدمة على ماسواها كما سيأتي بيانه.

وحين وجد القائد الروسي أن كل ما قدمه من مغريات وما فيها من إثارة العواطف وتهيج المشاعر قبل بمثل هذا الرفض، بدأ يخاطب عقل علي بك الكبير موازانا بين مالدى الروس من قوة قادرة على إعادته إلى ملكه، وما عند «ضاهر العمر» من إمكانات محدودة لا تقوى على مواجهة الترك، وقد تلطف في الخطاب هذه المرة — تقريباً وتودداً — فناداه: (٣٣)

سيدي ألق ضاهراً وتقلد نجدة القيصر العظيم الثاني

لاترومن بالعصا ملك مصر وأطلب الملك بالحسام اليماني

كيف تبغي سير مصر بشيخ بدوي، بصارم وحصان

ولم يثر ذكر القيصر وعظمته وما ملكت يمينه، ولا ملك مصر، وهو عزيز لديه أثير عنده ومن أجله خرج مهاجراً يبغي النصير، لم يصب ذلك كله هزة في نفسه، بل أضرب صفحاً، وأشاح بوجه محدثه، وهب واقفاً يدفع عن أخيه العربي ماتقول به هذا القائد الأجنبي، ويثار لكرامة السلاح العربي، وإن كان المؤلف لم يوفق في إثارة هذه الغضبة بتعبئة الشخصية وشحنها بطاقات هائلة من الغضب تبرر ثورتها، حيث أجرى على لسان القائد الروسي ما ظنه قدحاً في السلاح العربي، فذكر الحسام والصارم وكلاهما امتداح للسيف، بل إن الصارم الذي سيق فيما يشبه السخرية يعطي من

المديح مالا يعطيه الحسام، وذكر الحسام اليماني على لسان هذا الأجنبي لا يتفق مع الموقف ولا يتناسب مع شخصية المتحدث. ومع ذلك ثار علي بك الكبير مؤكداً أنه سيسترد ملكه لاجند القيصر بل: (٣٤)

بكريم من الرجال أبّي عبقري الوفاء والإحسان
فزن القول يانبيل وأمسك لاتنل ذكر صاحبي بهوان

فهو يشهر في وجه هذا القائد أسلحة عربية خالصة، قوامها الرجولة وكرم الفعال والمحتد، والإباء والعبقرية والوفاء والإحسان، وتلك أسلحة لاغنى لمقاتل شريف عنها. ثم يأمر القائد الروسي وينهاه عن ذكر مايشين وكأنه يقول له: تأدب يا هذا، وفي نعته له — في هذا الموقف — بأنه نبيل ما يؤدي عكس الصفة، إذ معناه لو كنت نبيلاً حقاً كما تزعم لمأحدث منك مأحدث، وفي هذا مافيه من التهكم الذي زاد من إيلامه عدم تصريح المؤلف به.

وحين يواجه القائد الروسي بهذا الدفاع العنيف يعتذر عما بدر منه، وأنه ماقصد النيل من أحد، لكنه يرمي إلى «تخير الأعوان» وأن الأسطول الروسي هو أفضل عون وأعظم سند، وهو وحده القادر على نجده، فيجيبه علي بك الكبير: (٣٥)

مالنجد الحق إلا صاحب ذمة عند البلاء دمي وماله مالي
أخ كريم كعرق التبر خلته لم أسق من وّده إلا بسلسال
وعرضه عندي الغالي وإن بعدت به الدار وعرضي عنده الغالي

فهو يعيد على مسامع القائد الروسي مقومات العروبة التي لخصها في وحدة الدم والأرض والعرض والمصير، وجعل المال العربي في خدمتها، وتلك روابط كثيراً ماتتدد في شعر شوقي كقوله: (٣٦)

ونحن في الشرق والفصحى بنو رحم ونحن في الجرح والآلام إخوان

وقوله: (٣٧)

عرب كلنا ومنطقنا الفصحى وآبائنا نزار وذمّل

وعلى الرغم من الاحتجاج والرفض المتكرر فإن القائد الروسي يواصل إلحاحه في كثير من الإغراءات التي تدغدغ الشيخ المخلوع وتوقظ فيه روح الحنين إلى عرشه حتى جعله يقول : « الملك ياقائد الأسطول آمالي » و ينتهز القائد الروسي لحظة التمني هذه فيبادر : (٣٧)

إذن فتلك سفن القيصر اضطجعت على فراسخ من عكا وأميال
فاركب أميرى فيها واثت مصر غدا في الدارعين وفي الفولاذ والمال
لعلنا ندخل الوادي معاً وعسى على لوائك يغزو الترك أبطالي

وقد تخير الشاعر هنا عبارات القائد الروسي بدقة فائقة تجعلها تصادف هوى في نفس علي بك الحائر بين حرصه على استرداد عرشه وتمسكه بما ألزم به نفسه من خلق كريم يرفض عون الأجنبي . ولحفظ التوازن بين الحالتين بدأ شوقي عرض القائد الروسي بكلمة « إذن » التي تفيد الجواب ، وكأنه يقول لهذا الحائر أشر تجب ، كما أنه جعل الأسطول الروسي في اضطجاع ، وهي حالة ذات شقين ، شق قوامه الثقة والدلال ، وآخر عماده الأمن والاطمئنان واستبعاد الخوف عن بلاد العرب متمثلة في « عكا » وأكد بعد الخطر حين أشار إليها بتلك التي هي للبعيد ، ونكر كلاً من الفرسخ والميل ، ثم جمعهما ، وتلك أدوات في البناء ساعدت كثيراً على مدى تصور ابتعاد الخطر . كما أنه طمأن المستغيث إلى قوة النصير وحسن اختيار الحليف بذكره الدارعين والفولاذ والمال والأبطال ، وأيقظ عواطفه التواقية إلى سرعة العودة لمصر وإمارتها وأرضى كبرياءه حين جعل الناس كلهم يعملون تحت لوائه لا لواء القيصر أو غيره ، كما خفف من وقع الغزو على نفس القائد الغيور الحذر بذكر المصاحبة في « ندخل معاً » وباستخدام التمني والترجي في « لعل وعسى » وبرره بأنه غزو للترك لا لمصر ، وصاحبها خارج عن الترك ثائر عليهم وعلى سلطانهم في بلاد العرب كلها .

وكما واكبت دلالة الكلمات والتراكيب الحالة النفسية بكل أبعادها المضطربة، انسابت الموسيقا محدثة التموجات الصوتية التي رافقت النفس في انقباضها وانبساطها، والضغط عليها أو تملقها، متنقلة بين ما يشبه قرع الطبول في قوله: «إذن فتلك سفن القيصر» وقوله «في الدارعين وفي الفلواز» وقوله «يغزو الترك أبطالي». وبين مستويات صوتية أخرى تدرج فيها النغم منسابة من الشطر الثاني في البيت الأول إلى الشطر الأول في البيت الثاني إلى أن وصل إلى درجة من السلاسة تكاد تكون همساً في الشطر الأول من البيت الثالث.

وقد حاصر المؤلف بطل روايته بتلك الإغراءات والضغط المادية والنفسية التي قصد بها الكشف عن صلابة من يحمل الراية العربية حين يجد نفسه في موقف تصطدم فيه مصالحه الذاتية مع الآمال الكبرى لأمته، وقد فجر هذا الحصار صراعاً نفسياً هائلاً بين حبه الملك وحرصه على نبل الفعال، وقد أجرى المؤلف هذا الصراع عن طريق نجوى الذات أحياناً والإفصاح عما بداخل الشخصية لبعض خاصتها حيناً آخر (٣٩). وتلك وسائل درامية خالصة للكشف عن مثل هذا الصراع الذي تنقل به المؤلف من حالة إلى أخرى من حالات بسط النفس أو انحسارها إلى أن أتخذ البطل قراره النهائي مغلباً مبادئه التي آمن بها على مصلحته الخاصة واستدار إلى نفسه التي راودته بينها: (٤٠)

لا يا علي اسمع نُهاك ولا تُصخ
لوساوس الشهوات والأحقاد
لا تزم بالروس الشداد جماعة
ضعفاء مهزولين غير شداد

وكان قراره هذا معبراً عن ذاته ومتسقاً مع بنائه الدرامي، كما كان تعبيراً صادقاً عن رغبة عامة أنصاره الذين رفضوا — أيضاً — العرض الروسي وحشوا قائداهم على الاستنصار بالأقربين من عرب الشام، وحين يقر قرار القوم على رفض العون الأجنبي والاعتماد على العون العربي دون سواه،

يتقدم الزعيم العربي ضاهر العمر وهو يقول: (٤٠)

قد سمعت الذي جرى ولمسست الفضل والنبل والسجايا الطواهر
عزوتي سيدي ونفسي ومالي في الذي شئت ما الذي أنت أمر
نحن ألفان يأمرني على الأرض وألفان في متون الضوامر
ومعي مدفعان من سلب الترك وتل من السيوف البواتر
والمواشي كثيرة في ضياعي والطريق الطويل بالخير عامر
كل شيء كما تحبُّ مُهتًا فمتى الظعن سيدي مُر نساfer

وتقديم العون بهذا الشكل الذي صاغه المؤلف له دلالات عديدة، منها أن الزعيم العربي ضاهر العمر هب لنجدة أخيه ولم يدعه داع، فجنبه عبء المساءلة، وتلك شيمة عربية وخلق عال لإيدانيه خلق، كما أنه بدأ بالإشارة بما لصاحبه من فضل ونبل وخلال حميدة، وخاطبه بسيدي وأميري عدة مرات، ولم ينعته بمجرد السيادة أو الإمارة فقط، كما جعل له المشيئة المطلقة والأمر النافذ، وجعل نفسه مجرد مأمور يلي مايملى عليه، وجاد بالنفس قبل المال. ولم يبالغ في قوته أو نبل من قدرة غيره، أو يلمح إلى كسب هنا أو مغنم هناك كما فعل القائد الروسي، لأن المال العربي لا ينبغي له أن يجز نفعاً حين يكون في خدمة العروبة وقضاياها الكبرى. كما أن الموسيقى هنا خلّت من تلك النبرة المتعالية التي سمعناها فيما قاله القائد الروسي، وجاءت هادئة لتشعر بتواضع الزعيم العربي الذي سماه المؤلف «ضاهر العمر» وفي الأول مافيه من الغزة والمنعة إذ هو أعلى الجبل، وفي الثاني ما يذكر بأمجاد الأمة أيام عمر بن الخطاب وانطلاق جيوشها من بلاد الشام صوب إفريقيا. وهذه ذكرى، وذلك عرض، وتلك سجايا وخلق عربي جعل علي بك لا يتردد لحظة ولا يناقش، وهو الذي أطال التفكير - قبل ذلك - في العرض الروسي، ومحض النفس واستشار صاحب، لكن شيئاً من ذلك لم يحدث هنا، لأن النصير عربي، والمال

عربي والرجال كذلك، لذا هتف وهو يكاد يرقص طرباً: (٤٢)

غداً الظعن يا أخي قم تأهب إنما الغنم للخفيف المبادر

عندئذ يهتف الزعيم العربي ضاهر العمر: «عرب الشام تلك مصر دعتمكم» فتجيبه سهول الشام وأوديتها وجبالها مليية: «ألف لبيك مصر، لبيك ضاهر» ويقدم المؤلف تليبيتهم دعوة مصر على غيرها، فهم خارجون لها للاحكامها أو قائدهم، كما أنه يخاطب القوم بأعز لقب لديهم وهو قوله «عرب» وفيه مافيه من الإيثار والالتزام والتضحية والفداء، ومايشيره من نجدة ونخوة وأخوة، كما أنه صاغ النداء في عبارة خاطفة مختصرة، فكان مجرد إشارة سريعة أفادت سرعة استجابة العربي لأية دعوة عربية مخلصه، كما جعل «ضاهر العمر» يشير إلى مصر بقوله «تلك» وهو اسم إشارة يفيد من التفتخيم والإعزاز والإكبار وسمو المكانة مالا يفيد غيره، وكثيراً ما استخدمه القرآن الكريم إشارة إلى عظامم الأمور. كذلك لم يشر إلى الداعي الحقيقي وأسند الدعوة لمصر نفسها لأنه يعلم مدى إعزاز عرب الشام لهذا الاسم وما يبعثه في نفوسهم من إحياءات مشرقة وظلال سابعة، وجعل طلب العون دعوة، وكأن الطالب هو المتفضل مراعيًا بذلك شعوراً إنسانياً هو الحفاظ على كرامة المستغيث، وذلك أمر يفرضه الخلق العربي الذي لا يمتن ولا يستكثر.

هذا الخلق الذي ملأ شوقي أشعاره ومسرحياته تغنياً به وإعجاباً، سواء في ترجمته إلى سلوك حياتي من خلال فعال ومواقف الشخصيات العربية، أو جريانه — إعجاباً وامتداحاً — على ألسنة المنصفين من غير العرب، كما رأينا ذلك في بعض أقوال القائد الروسي، وبعض نبلاء الأسيان، وفيما تفوه به محمد أبوالذهب من ثناء على أسيره ضاهر العمر، حين تقدم به جنده مكبلاً فصرخ فيهم مستنكراً: (٤٣)

ما أرى؟ ضاهر يساق أسيراً أنت من ذاك يا أمير أجل

ثم امتدح وفاءه ونجدته وشجاعته، كما تغنى بسيفه العربي وحرمة .

أما فيما يتعلق بترجمة الخلق العربي إلى سلوك عملي وطابع حياتي متميز، فإن شوقي يضع أبطاله في مواقف عصيبة وواقع مظلم لتتألق في ظلماته كواكب القيم والخلق العالي كما فعل مع علي بك، وضاهر العمر وهو تحت وطأة الأسر نتيجة إيوانه علي بك ومناصرته، وهي فعال لم ينكرها أو يعتذر عنها أمام من خرج إليه مقاتلاً، بل جاهر بحرصه على حماية من استجاره، معلناً أنه لو استقبل من أمره ما استدبر ما فعل غير الذي فعل، ولو فك من أسره لأشهر سيفه في وجه من ينال ممن استصرخه ولجأ إليه، ثم يطلب الأمان لمن لاذ به قبل أن يتعرف مصير نفسه قائلاً: «مالي اليوم غير ضيفي شغل» (٤٤)، هذا الضيف الذي التقى معه على كره الأجنبي وقاتل المتحالفين معه وتحرير العرب منهم، وخرج تحت لوائه مقاتلاً في غير موطنه الأصلي، وهو أمر استنكره عليه محمد أبوالذهب حليف الترك وأشار إليه من طرف خفي متسائلاً:

من فلسطين أنت ضاهر؟ أم من أروزلبنان؟ أم لك الشام أصل؟

وكأنه يريد أن يقول: إذا كنت من واحدة من هؤلاء فمالك والأخريات؟ أو كنت منهن جميعاً فما الذي جعلك تقاتل دون عرش مصر وتؤسر في سبيلها؟ وقد فطن ضاهر العمر إلى ما يرمي إليه أبوالذهب، وهو تصنيف الأقاليم العربية بغية تفرقها فأجاب بما يؤكد وحدة الأرض واللغة والجنس والمصير:

عرب كلنا ومنطقنا الفصحى وآبائنا نزار وذُهل

فهو يجاهر بما خرج من أجله ويستمسك به ويفخر، ولا يعطي الدنية في عروبه مهما جرّ عليه ذلك من متاعب كادت تؤدي بحياته، لكنها لم تنل من عزيمته أو تضعف من إيمانه بعروبه.

ومثل هذه المواقف الصعبة تتكرر في حياة أبطال شوقي ليكشف عن جوهرهم كما هو واضح هنا ، وكما نجده في حياة الصاحب بن عباد الذي ثار في وجه رسل ملك الأسبان حين بدرت منهم إساءة على الرغم مما سيجر عليه ذلك من متاعب ، وعلى الرغم من توسل سفير الملك وطلبه العفو «ألا تعفو أيها الملك الكريم ، فهم يقولون إن العفو شيمتكم معشر العرب» (٤٥) فيجيبه الملك «إن العفو شيمتنا في كل شيء إلا مامس الشرف والكرامة» وينتقم ممن أساء إليه ويعلن ذلك ، كما يأمر نبلاء الأسبان أن ينقلوا إلى مليكهم ماسمعوا وما رأوا ، ويذيعوا ذلك «ليعلم الناس هناك أن الأسد العربي لا يشتم في عرينه ، وأنه لو غلب على غابته حتى لم يبق له منها إلا قاب شبر من الأرض ، لما استطاعت قوى الإنس والجن أن تنفذ إلى كرامته» (٤٦) . وحين اقتحم العدو الإسباني مدينته وحوله مائة فقط من الفرسان العرب ، لم يجد أنشودة يتغنى بها أفضل من أمجاد الأجداد الذين فتحوا هذه البلاد ، فحمل سيفه وانطلق إلى ملاقات الأعداء وهو ينشد : (٤٧)

شيم الأولى أنا منهم والأصل تبعه الفروع

وهكذا تجد أن شوقي ملأ أشعاره ومسرحياته اعتزازاً بالعروبة وخلقها وقيمها ، وتغنى بأمجادها وأشاد برجالها ، وتمثل صفاتها وجعلها عالمه المثالي الذي تمثله دائماً وراح ينسج على منواله ، وكما تفاخر بمدى الحضاري ، حزن أشد الحزن على فترات الانحسار في تاريخ الأمة ، وجسد آلامها ورسم آمالها ، وشخص الأدواء التي عاقت مسيرة تاريخنا الحضاري العظيم لتجاوزها والانطلاق إلى مستقبل أفضل ، حتى يمكن القول إن العروبة هي المفتاح الأول لفهم فكر شوقي وفلسفته .



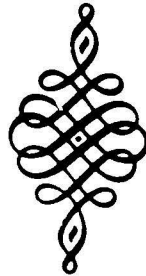
هوامش :

- ١ - انظر: أحمد شوقي: الشوقيات، ١٥٣/٢.
- ٢ - انظر: أحمد شوقي: شيطان بنتاءور، ص ١٦٧ - ١٦٨.
- ٣ - انظر: علي أحمد باكثير - تجاربي في المسرح، ص ٨٥.
- ٤ - انظر: ابن عبد الحكم: فتوح مصر وأخبارها، ص ٢٠.
- ٥ - أحمد شوقي: عنتره، ص ٦.
- ٦ - أحمد شوقي: عنتره، ص ٦.
- ٧ - أحمد شوقي: عنتره، ص ٣٨.
- ٨ - أحمد شوقي: عنتره، ص ٧٧.
- ٩ - أحمد شوقي: عنتره، ص ٧٧.
- ١٠ - أحمد شوقي: عنتره، ص ٧٨.
- ١١ - أحمد شوقي: عنتره، ص ٧٨.
- ١٢ - د. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص ٩١.
- ١٣ - أحمد شوقي: أميرة الأندلس، ص ٧.
- ١٤ - أحمد شوقي: عنتره، ص ٣٩.
- ١٥ - أحمد شوقي: عنتره، ص ٧٩.
- ١٦ - أحمد شوقي: مجنون ليلى، ص ٦٩.
- ١٧ - أحمد شوقي: عنتره، ص ١١٨ - ١١٩.
- ١٨ - أحمد شوقي: عنتره، ص ١٠٠.
- ١٩ - أحمد شوقي: أميرة الأندلس، ص ١١٥.
- ٢٠ - انظر: أحمد شوقي، عنتره، ص ١٠٣ - ١٠٥.
- ٢١ - انظر أحمد شوقي: عنتره، ص ٦٦.
- ٢٢ - أحمد شوقي: مجنون ليلى، ص ٧٤.
- ٢٣ - أحمد شوقي: أميرة الأندلس، ص ١٨.
- ٢٤ - أحمد شوقي: أميرة الأندلس، ص ٢٢.
- ٢٥ - أحمد شوقي: علي بك الكبير، ص ٩١.
- ٢٦ - أحمد شوقي: أميرة الأندلس، ص ٢٢.
- ٢٧ - أحمد شوقي: أميرة الأندلس، ص ٢٣.
- ٢٨ - أحمد شوقي: أميرة الأندلس، ص ١١١.
- ٢٩ - انظر أحمد شوقي، علي بك الكبير، ص ٨٣.

- ٣٠ - أميرة الأندلس، ص ١٥٥.
- ٣١ - أحمد شوقي: علي بك الكبير، ص ٨١.
- ٣٢ - أحمد شوقي: علي بك الكبير، ص ٨١.
- ٣٣ - أحمد شوقي: علي بك الكبير، ص ٨٢.
- ٣٤ - أحمد شوقي: علي بك الكبير، ص ٨٢.
- ٣٥ - أحمد شوقي: علي بك الكبير، ص ٨٣.
- ٣٦ - أحمد شوقي: الشوقيات، ١٠٣/٢.
- ٣٧ - أحمد شوقي: علي بك الكبير، ص ١٠٦.
- ٣٨ - أحمد شوقي: علي بك الكبير، ص ٨٣.
- ٣٩ - انظر: علي بك الكبير، ص ٨٤ - ٩٠.
- ٤٠ - علي بك الكبير، ص ٨٨.
- ٤١ - علي بك الكبير، ص ٩٠.
- ٤٢ - علي بك الكبير، ص ٩١.
- ٤٣ - علي بك الكبير، ص ١٠٦.
- ٤٤ - علي بك الكبير، ص ١٠٧.
- ٤٥ - أميرة الأندلس، ص ٤١.
- ٤٦ - أميرة الأندلس، ص ٤٦.
- ٤٧ - أميرة الأندلس، ص ١١٩.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



أوراق من تجرّبتني المسحريّة

الورقة الأولى
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

عبد الكريم برشيد

— مدخل لابد منه ...

ان عملية الابداع شيء صعب بلاشك، ولكن أصعب منها أن تغامر في الكشف عن قوانين هذا الابداع وعن ما وراثياته. هل نقدر على استعادة الزمن الضائع؟ أي زمن الخلق محملا بكل حالاته وإدراكاته وعلاقاته، التي مضت؟ اعتقد أن أقصى ما يمكن أن نطمح إليه هو أن نقارب هذا الابداع،

وذلك من خلال تحسس شروطه المختلفة — الظاهرة والخفية — ومن هنا كان حديثي هذا، مجرد محاولة فقط لتأمل تجربتي المسرحية . وهو تأمل يراعي بالأساس العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع ، بين المبدع والعالم المحيط .

من أين أبدأ ؟ وإلى أين يمكن أن انتهي ؟ انني لن أضع تجربتي داخل خط كرونولوجي متحرك ، خط ينطلق من تاريخ ليصل إلى آخر . لماذا ؟ لأن ذاكرتي تحتزن الحالات والمواقف والاحداث ولكنها تعجز أن تحتفظ بأي تاريخ . كل ما هو رقم يصعب علي تذكره . ولكن هذه (القاعدة) لاتخلو من استثناءات ، خصوصا بالنسبة لبعض التواريخ التي لها ارتباط بزمن الولادة ، ولادة الكائنات التي تسمى « مسرحيات » .

ان الابداع في حقيقته ليس عنقا بين المبدع والعالم ، وإنما هو تصادم بينهما ، هذا التصادم لابد أن يكون رد فعله الرفض ، رفض ما هو كائن للبحث عما هو ممكن — ولكنه قبل هذا ، لابد أن يولد الاندهاش ، أي الاحساس بعجائية هذا العالم المتخيم بالأسرار والسحر ، الشيء الذي يفجر في النفس تساؤلاتها الكامنة والخفية . وعندما نساءل فاننا لابد أن نخرج من حالة الانفعال إلى الفعل ، أي من تأمل العالم — كما هو — إلى محاولة تفسيره وتغييره . ان الابداع — مثله مثل السحر — محاولة للتحكم في الطبيعة . انه العمل من أجل التحرر من جاذبية الأرض والتسامي على حيوانية الإنسان لتحقيق (النظام) داخل فوضى هذا العالم .

ان الحديث عن تجربتي المسرحية يشعرنني بأن حياتي أصبحت خلفي وليس أمامي ، وان مسرحي أصبح ينتمي إلى الماضي أكثر من انتمائه للمستقبل . انني أومن في داخلي — بالرغم من كل عطاءاتي المتواضعة — بأنني ما زلت لم أقل شيئا . ان اجمل مسرحياتي هي التي لم أكتبها بعد ، وأكمل تجاربي هي التي لم أعشها بعد . ليس هذا القول تواضعا — لان طموحاتي ليست متواضعة — وإنما هي احساس باطني بأن الأسئلة التي

كانت تقلقني مازالت تقلقني . وانني ما زلت أحل اندهاشي الطفولي في مواجهة هذا العالم ، الشيء الذي يجعل دواعي المغامرة في البحث والاستكشاف حاضرة دائماً ومتجددة باستمرار . وحتى يعرف الابداع تطوره الحقيقي فلا بد أن يواكب الاندهاش والتساؤل تطورات أخرى عميقة . أولاً على مستوى ادراك هذا الواقع ، وثانياً على مستوى تطوير ادوات التعبير عنه . وهذا ما أسعى إليه باستمرار سواء من خلال البحث النظري ، أو من خلال كتاباتي المسرحية .

لم يكن من طموحي أبداً أن أكون مجرد مؤلف مسرحي فقط ، يكتب الحوار ، يرسم الشخصيات ويرتب المواقف .
لم يكن يمني أن أصبح (صانعاً) أمتلك أسرار صناعة المسرح ، لأمد السوق بما يريد السوق .

كما أنه لم يكن يمني أيضاً ، أن أعبر عن رؤيتي لذاتي وللعالم من خلال جنس أدبي أو فني هو المسرح .
ان اهتمامي بالمسرح هو اهتمام بما يعنيه المسرح ، أي باعتبار أنه الصورة المصغرة والمكثفة والحقيقية لهذا الوجود . ومن هنا ، كان بناء المسرح عندي — وما يزال — لا ينفصل أبداً عن بناء هذا العالم ، أو إعادة بنائه من جديد .
ان الاحتفالية ليست شكلاً متميزاً في المسرح ، وانما هي قبل ذلك أسلوب للعيش ، انها محاولة لتفسير هذا الوجود وتغييره في نفس الوقت .

— كل شيء يبدأ من تفاحة «نيوتن» —

كل شيء يبدأ من الفعل المدهش أولاً ، ثم ملاحظة هذا الفعل ثانياً ، ثم أخيراً البحث عن قوانين هذا الفعل للكشف عن مسبباته الحقيقية . من غير هذا سيغيب الابداع — كروية وقلق وتساؤلات وتماس بالناس والأشياء .

كل شيء يبدأ من الطفولة ، أي من العين العذراء التي تكتشف الاشياء

عوض أن تتذكرها . ومن هنا ، جاءت رغبتى المحمومة في أن يكون (كم)
 الأسئلة في نفسي أكبر من (كم الأجوبة) . لقد فقدت طفولتي بلاشك .
 ولكن الاندهاش الذي تفجره الطفولة في النفس مازلت أحتفظ به . مازلت
 أملك دهشتي أمام عجائبية هذا الكون . قد أكون — عبر مسيرة عمري — قد
 ضيعت أشياء كثيرة ، ولكنني مع ذلك مازلت أملك جوهر وجودي ، هذا
 الجوهر الكامن في الحيرة والقلق وديمومة البحث والاستكشاف .

من يمكن أن ينكر ، انه لاشيء أفظع من موت الاحساس ، وذلك من
 جراء الشعور بأن كل شيء رأيناه وعشناه وعرفناه ؟ فإ بعد هذا الشعور الا
 العدم ، وما بعد الاحساس بالامتلاء الكامل الا الفراغ . ولعل هذا مايفسر أن
 الشخصيات في مسرحي ترحل دائما للبحث عن شيء ، أو لتهرب من شيء .
 انها تهرب من الزيف لتعاق وجودها الحقيقي وذواتها الحقيقية . انها تهرب
 من السكون إلى الحركة ، ومن الانتظار إلى البحث ومن العجز إلى القدرة ،
 ومن الشيخوخة إلى الطفولة ، ومن العادي إلى المدهش والعجيب . فالسندباد
 — الممزقة أشلاؤه في كل الجزر — يبحث عن التوحد . كما انه يرحل خوفا
 من الساعة المحملة بالشيخوخة والموت .

<http://Archivebe.com>

لنجه ومن الزمن تريد الهروب والساعة

شراعك ذاك الشريد

يعانق دوما رياحاً أربعا

السندباد قتلوني

لنجه قتلوك (مؤكدة)

السندباد مزقوا جسمي أطرافاً صغيرة

لنجه كل جزء في جزيرة

السندباد نثروني كسماد أو رماد

لنجه .. كل بذرة في بلاد

السندباد .. رحلاتي السبع بحث عن ذوات تهوى التثاماً وتهوى اتحاداً (١).

أما الحلّاج فهو أيضاً يرحل، انه يهرب داخل ذاته، محاولة منه نفي هذه الذات وتأكيدّها في الوقت نفسه. انه يهرب من الجزء إلى الكل، ومن النسبي إلى المطلق، ومن وجود مرتبط بـ (الأين) والـ (متى) و (كيف) الى وجود مطلق، متحرر من الزمان والمكان والتشيؤ.

هذا الرحيل يتخذ في مسرحي وجوها متعددة :

فهو عند امرىء القيس بحث عن المعاصرة، أي أنه هروب من الجاهلية إلى الآن. ومن الصحراء الى باريس، ومن الكبت — بجميع أشكاله وألوانه — الى التفتح، ومن التخلف إلى التقدم.

— أما في مسرحية (منديل الأمان) فان كل الشخصيات التي تركب القطار، اما انها تسعى لشيء أو تهرب من شيء. وهي في حالتها، الهروب والسعي تبحث عن وجودها الحق.

ويظهر البحث عن الزمن الضائع بشكل أكثر وضوحاً في المسرحيات التالية: (فاوست والأميرة الصلعاء) و (اسمع يا عبد السميع) و (مرافعات الولد الفصيح) و (ابن الرومي في مدن الصفيح).

ان الدكتور فاوست يستعيد بالتالي قلبه ونظرته البكر وحيويته.

ولكن مقابل ماذا؟

اما عبد السميع في مسرحية (اسمع يا عبد السميع) فبالرغم من أنه رجل — فهو مع ذلك مازال يحفظ بطفولته داخله. لم يعيش طفولته في حينها، فظل طوال عمره يبحث عنها. انه دائم البحث عن الزمن الضائع، الشيء الذي يرمي به إلى أن يعيش الاختراع ويمتته. وتأتي مخترعاته على شكل لعب، وهي لعب تعيد للوجود زمن الطفولة، هذا الزمن المحمل بالبراءة

أما الولد الفصيح فهو حضور المستقبل في الآن وامتداده الى مابعد الآن . فهو أكبر من سنه وعمره ، لانه لا يمثل ذاته بقدر ما يمثل جيله ، وهو جيل يرفض أن ينتظر حتى يكبر ، ليعيش حياة تصنع الآن في غيابه . لهذا ، كان لابد أن يعيش حياته دفعة واحدة ، أي أن يحيا — في نفس الآن — ما كان وماسوف يكون . لاحاجة اذن لتمييز ذاته — بين ماهي عليه وما سوف تصبح اليه . ومن هنا كانت مسؤولية الولد الفصيح مسؤولية كبيرة ، لانها مرتبطة بصناعة الآتي قبل حلول هذا الآتي .

اما ابن الرومي فهو الشاعر الذي يحمل قلب طفل واحلام طفل وعيون طفل وخيال طفل . انه دائم السؤال والبحث والقلق والحلم . فهو يعيش الحياة — بكل ألوانها — ولكنه يخشاها ، وهو حين يتشبث بعريب لا يفعل ذلك لأنها امرأة فقط ، ولكن لأنها تمثل الحياة والصبا .

— لماذا التعبير بالمسرح ؟

انه لأمر سهل وصعب — في نفس الوقت — أن أجيب على السؤال التالي : لماذا اخترت المسرح اداة للتعبير — دون غيره من الفنون الأخرى ؟

قبل الاجابة على هذا السؤال ، لابد أن نتساءل أولاً ، هل يكون المسرح حقاً مجرد فن من الفنون الأخرى ؟ أم أنه في حقيقته وجوهه ذلك الكل المتكامل الذي يضم ويحتوي كل الاجناس الأدبية والفنية الأخرى ؟

ان غياب المسرح لايعني غياب الشعر بالضرورة

كما أن اختيار المسرح لايفيد اقضاء التشكيل والرقص والغناء والتراثيل .. فعندما تختار التعبير بالمسرح فان ذلك معناه انك تستعير كل الأدوات التعبيرية المختلفة . ان المسرح هو كل في واحد ، انه التعبير المركب الذي يخاطب في الإنسان وعيه ولاوعيه ، وذلك عن طريق مايسمع ويبصر

ويتمس من الحركات والاشارات والاصوات والأشياء .

لقد كتبت الشعر والقصة ووجدت انني — حين أكتب — اكتب وحدي . وان القارئ — عندما يقرأ — يقرأ وحده . فالآخر غائب عني وأنا غائب عنه ، ان المسرح لايسمح أن يكون زمن الابداع مختلفا ومتخفا عن زمن الابداع . ومن هنا ، كان اختياري للمسرح اختيارا للابداع الحي ، أي لتلك الثقافة التي تمشي وتنطق وتجاوز الناس — في المكان والزمان الذي يتجمع فيها الناس — فالمسرح ليس كلاما ، ليس كتابة ، وانما هو فعل حيوي نعيشه ونحياه . لقد كتبت سنة ١٩٧٥ دراسة بمجلة (الثقافة الجديدة) أبسط فيها رأيي . وذلك في الثقافة الحيوية والثقافة الآلية . فما أعشقه في المسرح أكثر ، هو أنه لايعلب الحياة ولا يحنطها في شريط أو كتاب أو اسطوانة . انه يترجم الفعل بالفعل ، ويجسد الحياة بالحياة .

ان المسرح لايقبل التمييز المفتعل بين الفعل النظري والفعل العملي ، وذلك لأنه في حقيقته صناعة وفن وعلم . فهو يوحد — في ذات واحدة — بين الشاعر والحرفي والساحر والعالم ، لانه لايميز بين الاشتغال بالذهن والاشتغال باليد . فان تعشق المسرح معناه انك تعشق الحياة ، وذلك طبعا في صورتها الأكثر نقاء وصفاء ووضوحا ..

المسرح لايعطيك شيئا تمتلكه ، فالشعر قد يحتضنه ديوان ، والديوان قد يكون له مكان في خزانتك . لهذا ، فكثيرا مايصبح مجرد أداة للزينة ، يرى فقط ، ولا يقرأ . كما أن الرسم هو اللوحة ، أي أن هذا الشيء الجميل الذي يعلق . أما بالنسبة للمسرح فان الأمر يختلف . لانه لايعطيك شيئا تأخذه معك إلى البيت . وذلك لأنه في حقيقته حيز من الزمان . والانسان ماذا يمكن أن يكون غير هذا الحيز من الزمان ؟ ومن هنا ، فلامجال الا أن نعيش المسرح — هنا والآن — لانه لاوجود للمسرح إلا فينا وبواسطتنا نحن ، أي كوجود وحالات وزمن ومكان وعلاقات . وكما انه لايمكن أن نحنط الحياة ، فكذلك

أيضاً لا يمكن أن نخبط المسرح . لان حقيقتها تكمن أساسا في الحركة وفي التغير .

من الممكن أن تؤجل قراءة قصيدة أو قصة . ولكن هل يعقل أن تؤجل حفلا ؟ أو أن تعيش نصف اليوم ونصفه الثاني بعد يوم أو بعد شهر أو سنة ؟ هل يمكن أن تؤجل احساساتك وانفعالاتك الى مابعد الآن ؟ وهي احساسات وانفعالات مرتبطة بموضوعها المتجذر في هذه اللحظة وما يحيط بها .

لقد علمني المسرح أنه لا شيء موجود في هذا الوجود الا الحركة . ان النهر هو التغير والزمن هو التبدل ، وأنا لست أكثر من حالات وجودية يتبع بعضها بعضا . ولقد اكتشفت أن المسرح يعبر عن هذا الإنسان ، وهو في حالة الفعل والانفعال بما حوله وليس في حالة السكون والثبات .

ان ما احسسته بالأمس — وأحسه اليوم — تجاه هذا الوجود الواسع الرحب لم يكن ابدا احساسا بسيط واضحا ، بل كان دائما احساسا مركبا وغامضا . فلو كان هذا الاحساس عشقا لترجمته غزلا ، ولو كان حزنا لترجمته رثاء ، ولو كان ملاحظة عابرة لسجنيتها داخل قصة ، ولكنه شعور غامض ومركب . شعور أملاه علي هذا الواقع الإنساني ، الغامض والمركب .

رؤيتي للوجود هي رؤية مأساوية . ونعرف أن الذي خلق المسرح وأوجده هو هذه الرؤية المأساوية . لقد تأمل شعراء اليونان واقع الإنسان المأساوي فكان المسرح . تأملوا واقع هذا الكائن المحاصر بالموت والعدم . والذي يفترسه الخوف والقلق والمجهول والقدر ، والذي لا يكف أبدا عن الصراع ، حتى في الوقت الذي يعلم أنه ليس في مستوى من يصارعه أو ما يصارعه . وتنبع المأساوية في مسرحي — ليس فقط من الواقع الوجودي للإنسان ولكن أيضاً ، من واقعه الاجتماعي . أي من علاقاته — كفرد أو طبقة — بالآخرين وبالمؤسسات .

— من أين وكيف جئت للمسرح؟

الحلقة : ان أول فن عرفته وعشقته هو فن « الحلقة » . ذلك الاحتفال البسيط الذي فتحت عيني يوما فوجدته أمامي ، قائما في الساحات وفي الأسواق وفي كل مكان . وجدته مفتوحا بلا سقف ولأبواب ولا جدران ولا شباك . كنت أهرب من حصير المسجد — الكتّاب — ومن سياط الفقيه ومن صخب (المحاضرية) لأجد ذاتي وحريتي في الهواء الطلق بين الناس . لم يكن للخيال في تلك الحلقات حدود ولا جارك ولا ضوابط ولا منطق .

كان خيالا وحشيا يجعل المحال ممكنا ، والغائب حاضرا ، والبعيد قريبا .. كان الراوي يحدث عن غزوات النبي وعن بطولات علي وخوارق عترة . كان الخيال يومها سيدا متوجا . وكنا نحن الأطفال — رعيته واتباعه . قد يكون عشقي للتراث آت من تلك الحلقات . فشخصية عترة لم يستطع — بعد ذلك — أن ينافسها أبطال السينما من أمثال زورو وطرزان وشمشون بل بقيت هي الأنصع والأقوى . ولم تتغير هذه الصورة للحلقة الا في شهر يونيو من سنة ١٩٦٧ . ساعتها فقط ، احسست أن عترة — رمز القوة والتحرر عند العرب — لم يعد قويا كما كان ، ومتحررا كما كان . بهذا الاحساس المبكر كتبت مسرحية (عترة في المرايا المكسرة) سنة ١٩٧٠ .

مدينة ابركان — حيث ولدت ونشأت — لم تكن تعرف « الحلقة » الا مرتين في اسبوع . عشية الاثنين وصباح الثلاثاء . لقد كان — وما يزال — يوم الثلاثاء هو اليوم الذي تعرف فيه المدينة سوقها الاسبوعي ، أي عكاظها الذي يفيض بالشعر والخيال والاحتفال . فالسوق أساساً تعني الحضور ، حضور الناس محملين باحساساتهم وقضاياهم المختلفة . ساعتها لم أكن أهتم الا بتلك « الحلقات » التي تنمي في الإنسان قواه التخيلية وتجعله يحس أكثر ويعرف أكثر ويعيش أكثر .

فن السيرك: أما «السيرك» فلم يكن بالنسبة إلي مجرد فن واحد أو مجموعة فنون. مختلفة تضمها خيمة كبيرة. وانما كان حدثا عجيبا تعرفه المدينة من حين لآخر. الشيء الذي يعطيها نفسا جديدا وروحا جديدة ولونا وطابعا مغايرين.

السيرك في المدينة، انه سيارات ملونة واستعراضات وملصقات تغطي كل الجدران الصلعاء. انه اطفال صغار يتحلقون حول العمال والفنانين بحثا عن السحر والعجائب والاسرار والفرح الطفولي. كنت يومها مشدودا لهذا العالم لعدة أسباب.

— أولا لأنه يعني الترحال المستمر، الشيء الذي يعطي الاحساس بلذة الفتح والاكتشاف، فتح المدن والقرى واكتشاف العوالم والقارات. هذا الفتح لم يكن ليم بقوة السلاح، ولكن بقوة الخيال والابداع.

— ثانيا: لان خيمته تختصر داخلها كل العالم وكل الكون. انها صورة أخرى لسفينة نوح، تلك السفينة المحملة بالحيوانات والطيور والبشر وكل ما هو عجيب وغريب ومتناقض مع بعضه البعض.

— ثالثا: لانه قائم على المغامرة والمخاطرة. انه المشي على الحبل وابتلاع النار والسكاكين. انه الهروب من الجاذبية والتحرر من المنطقي والمعقول الى حيث لاجاذبية ولا منطق.

— رابعا: لأنه المفارقات الفنية التي يفجرها المهرجون، الشيء الذي يجعل العالم يمشي على رأسه، ولولمدة وجيزة من الزمن.

ويمكن أن تجد أجواء «السيرك» في كل مسرحياتي. خصوصا في مسرحية (سالف لونجة) حيث يطير الإنسان عاليا في السماء، محلقا بجناحين اصطناعيين، وحيث نجد القتل يمشي — رأسه المقطوع بين يديه — سائلا عن قتله، ولحساب من قتله!

واذا كانت هذه المسرحيات تضم شخصيات من البشر، فهي أيضا تضم شخصيات من الحيوانات والادوات الموسيقية مثل العود والناي والدف في مسرحية (قراقوش الكبير) ومثل «قردل» في (الناس والحجارة) والحصان «غضببان» في مسرحية (امرؤ القيس في باريس) أما عن «المهرج» فيمكن أن تجده في كل مسرحياتي تقريبا. فهو «الزيق» الخادم الذكي. الذي يرفض لعبة الخادم والسيد ولا يجد سلاحا لمحاربتها الا السخرية منها. كما أنه (البوهو) ايضا. وذلك كما في مسرحية (عطيل والخيل والبارود) فهو يتخذ التهريج قناعا يُمرر عبره مالا يمكن أن يمر الا بقناع.

أما في مسرحية (مرافعات الولد الفصيح) فنجده في شخص البهلول. ذلك الأحمق الحكيم المجنون العاقل. ذلك الرجل الصاعد من وحل الفقر ليجد نفسه في البلاط يمتن حرفة الإضحاك، اضحاك الأسياد على غبائه وغفلته وجنونه. ولكنه عوض أن يضحكهم عليه يضحك عليهم. وللسيرك حضوره كذلك في مسرحية (منديل الأمان) أولا من خلال شخصية المهرج، وثانيا من خلال لوحة تحمل اسم (غرفة من السيرك) وهي غرفة صندوق الحواة العجيب. ذلك الصندوق الصغير الذي يستخرج منه أشياء كثيرة ومتنوعة وغريبة، أشياء لا يمكن أن تخرج من صندوق الا بقوة السحر والشعوذة.

فن السيمينا: ان عشقي للسينما بالأساس هو عشق لعجائبية هذا الفن، أي لذلك السحر الذي يجسد المتخيل ويجعل الحلم يصبح جماعيا، تراه أنت ويراها غيرك. وكل ذلك فوق ستارة بيضاء، ستارة محدودة الأبعاد، سرعان ماتتخلى عن حقيقتها — كمجرد قماش فقط — لتصبح أنهارا ونارا وخيولا وعربات وقاطرات ومدنا وقرى.

لم تكن تهمني الروايات التي أرى بالقدر الذي كان يهمني أن أدرك وأعرف. كيف يحدث ما أراه. كيف تنطق الستارة ويولد المدهش

والغريب ؟ كيف يصبح هذا الضوء المنعكس حيا وحركة وضجيجا ؟ لقد ضاعفت السينما من أسلتي وزادتني قلقا وحيرة وجوعا لأن أعرف .

ان ما كنت اعتبره في (السيرك) سحرا قد أصبح في السينما مجرد تقنية آلية. ومن هنا كانت رغبتى كبيرة في أن أدخل دائما «كواليس» السينما حتى أقف على تلك الآلات التي تصنع العالم الآخر، أي عالم الوهم والتخيل والسحر والابداع .

لقد ركزت السينما في ذهني مجموعة من الأبطال ، لعل أولهم وأوضحهم هو عنتر بن شداد . ذلك الرجل الذي رأيته ينطق ويمشي ويحارب ويغازل ، وذلك بعد أن كنت في الحلقة اخلقه في ذهني بناء على وصف الراوي القائم على الكثير من التهويل .

اما السندباد — وقد عايشته من خلال أفلام غربية متعددة — فقد كان له أثر كبير علي . كنت معجبا — وما زلت — بما يمثله من تمرد ضد الاستقرار والشبات والمكان . ذلك لأنه كان دوما على موعد مع البحر والسفينة والشرع . انه يهرب من المعلوم إلى المجهول ، ومن العادي إلى المدهش مدفوعا بالرغبة في تجديد ذاته وتجديد العالم من حوله .

خيال الظل : أما «خيال الظل» فكان يكفيني لاقامته صندوق خشبي مفتوح من جانب ، وعليه من الجانب الآخر ستارة بيضاء .. كان فنا بسيطا جدا . لايتطلب — لاقامته — أكثر من شمعة وشخصيات من الورق المقوى أرسمها ، بيدي أو آخذها من المجلات أو أغلفة الدفاتر، هذه القطع الورقية كنت أحركها بيدي من وراء الصندوق، فتنحول إلى ظلال تتراقص مابين شمعة وستارة . يومها كان لي جمهور صغير جداً ، وهو جمهور مركب من اخوتي الصغار ومن رفاق الدرب والمسجد والمدرسة . هذا الفعل البسيط كان في ذهني وفي اذهانهم كذلك فتحا كبيرا بلاشك . لم يكن لدي نص مكتوب وقتها . بل لم يكن يخطر ببالي أبداً أن الفرجة يمكن أن تكتب وأن تكون لها

نصوص. كل ما كان لدي هو مجموعة من (الشخصيات) التي تنتظر دورها لتظهر على الستارة البيضاء. كنت ارتجل الأحداث والحوارات والنهايات. اغلب المشاهد التي كنت أقدم - ان لم تكن كلها - هي عبارة عن صراع، أما بين ملاكمين، أو طائرتين في الجو أو بين حيوانين.

ابن دنيال - صاحب خيال الظل - لم اكتشفه إلا مؤخراً. ولكنني عندما قرأت عنه ادركت على الفور انني كنت دائماً اعرفه. وانه كان دائماً حاضراً في أعمالي - الماضية والحالية. ومن هنا كان حبي له وكتابتي عنه يمثلان نوعاً من الوفاء لذاكرتي ولطفولتي التي مضت ولم تمض، مضت كزمن ولكنها ظلت حاضرة كوشم محفور في الذاكرة. ولعل هذا ما يفسر أن يتحول ابن دانيال إلى شخصية مسرحية. وان يتحول ابن الرومي الشاعر إلى شخصية جديدة تشخصها المسرحية عن طريق خيال الظل.

- البحث عن المسرح الحق ...

وكان أن اكتشفت المسرح في صيغته الأوربية المتقدمة، أي كبنية لها معمارها وهندستها وأخلاقيها وتقنياتها. عرفته أولاً من خلال المدرسة - كمسرحيات بسيطة نقيمت بالمناسبات المختلفة - وثانياً من خلال مسرح «روايال» بباركان، وبين المدرسة والمسرح كانت هناك عروض تقام بالدور، وهي عروض حاولت أن تتمثل المسرح الغربي بجميع شروطه وتقنياته.

ان اعجابي بالمسرح - في صيغته المركبة هذه - لم ينسني «الحلقة» وذلك في شكلها البسيط. كما ان دخول مسرح روايال - بكل ما كان يبعثه في نفسي من هبة - لم يكن ليلهيني عن السوق بكل ما يخرجه من الوان الفرجة والاحتفال. حقاً لقد أدهشني في هذا المسرح البناء، كما أدهشني الديكور والضوء والكراسي والنظام والصمت. ولكنه خارج ذلك لم أجد ذاتي ولم أجد ذاكرتي. لم أجد حريتي وتلقائيتي. كان الظلام يكم علي أنفاسي

وكانت رموز المسرحيات غريبة عني ، فلم يعد أمامي إلا أن اتساءل :

— أيها هو المسرح الحق ؟ هل هو هذا أم ذاك ؟

عندما مثلنا في المدرسة لم نفعل سوى أن قلنا مارأينا . لقد نبشنا مشاهداتنا بشكل سيء . وذلك شيء طبيعي بالنسبة لمن أعماه الانهار وختم على نفسه . وعندما حضرت مسرحية (المعلم عزوز) سنة ٥٧ فاني ايضاً لم أر جديداً ، فقط رأيت أسماء مغربية وملابس مغربية وديكورات مغربية ، وتلك أشياء لم تكن كافية لكي تربطني بذاتي وذاكرتي . نفس الاحساس أحسسته عند مشاهدة المسرحيات التالية : (حاددة — خفيف الشاشية — الفصل الأخير — ملاك الدويرة) وهي مسرحيات ظلت تشعرني بغربي عن فن المسرح ، بالرغم من أنه كان دائماً قريباً مني لحد الالتحام بي . فقط أدهشني الطيب الصديقي مرتين :

— المرة الأولى عندما قدم مسرحية (مومو بوخرصة) المقتبسة بذكاء عن (آميديه أو كيف التلخص منه) ليوجين يونسكو.

— أما المرة الثانية فكانت عندما شاهدت مسرحية (ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب) ساعها فقط ، ادركت أنني أمام تجربتين أصيلتين ، الأولى حررتني من المسرح في صيغته التقليدية . اما الثانية فقد اعادت لي ذاكرتي المفقودة وزمني الضائع .

اهتمامي بمسرح اللامعقول بعد هذا ، لم يكن لمضامينه الفكرية . بل لأنه يمثل في حد ذاته ثورة جذرية على المسرح الغربي التقليدي . كنت في حاجة إلى هدم هذا المسرح/ الوثن الذي ورثناه . وما كان لنا حق في أن نرثه . وقد جاء مسرح اللامعقول ليشرعني بأن المسرح لا يمكن أن تكون له دوما صيغة واحدة ، صالحة لكل أمة وزمان ومكان . المهم هو أن يكون المسرح احتفالاً نابعا من اللحظة والمكان ، محملاً بروح الإنسان — الحاضر معنا

روحا وجسدا - واهتماماته وقضاياها - الكبيرة والصغيرة - ومن هنا ، كانت مسرحية (ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب) - ليست مجرد مسرحية فقط - وإنما هي الحجر الأساس بالنسبة لبناء مسرح مغربي عربي مغاير، مسرح سيعمقه بعد ذلك التراكم الابداعي والتنظير ليصبح اسمه المسرح الاحتفالي .

— المسرح الاحتفالي ومقدماته :

في بداية الموسم الجامعي لسنة ٧٠-١٩٧١ اتصلت باستاذي حسن المنيعي واقتרכת عليه أن يكون بحثي للتخرج في موضوع مسرح اللامعقول . وكان أن اقترح الأستاذ موضوعا بديلا يتعلق بالتأصيل . وفعلا ، فقد أنجزت تحت اشرافه بحثا مطولا تحت عنوان (نحو تأصيل المسرح العربي) وقد جاء هذا البحث رصدًا للمسرح العربي وهو يبحث عن هويته وحقيقته . ابتداء من مارون النقاش إلى الآن .

حاولت — من خلال البحث — ان أميز في المسرح بين ما هو عالمي عام ، وبين ما هو اقليمي خاص . بين الثابت والمتغير . ولقد خرجت في الأخير بالحقيقة التالية : وهي أن ما ينقص المسرح العربي ليس هو المواد الخام ، ولا الشكل المسرحي ، ولكن النظرية الفكرية الغائبة . فالمسرح ليس مجرد حرفة — يكفينا تعلمها وادراك اسرارها بالمران والممارسة — وإنما هو بالاساس رؤية لهذا العالم ، في جانبيه الوجودي والاجتماعي . رؤية للذات والموضوع . للواقع — كما هو واقع — ولشروطه ومكوناته الموضوعية — الظاهرة والخفية — ومن هنا وجب أن يكون مسرحنا مستندا على رؤية فكرية واضحة ومتماسكة ومنترزة من ال (هنا) وال (الآن) .

لم يكن يهمني أن أؤرخ للمسرح العربي . ولا أن أتناول أعماله الابداعية بالنقد . ذلك ان ما كنت أسعى اليه هو أن أكتشف في هذا المسرح / الحاضر عن وجهه الغائب . وأن أتجاوز فيه ما هو كائن إلى ما هو ممكن . ومن هنا ، كان وقوفي لازما وضروريا عند كل مسرحية تشكل قطعة مع ما هو حاضر

ومحاولة تأسيس نظرة جديدة وفهم مغاير لعملية الكتاتين : النصية والسينوغرافية .

وقفت كثيرا عند دعوة الصديقي إلى المسرح الكامل ودعوة د. علي الراعي إلى الكوميديا المرتجلة ويوسف ادريس للسامر وتوفيق الحكيم إلى الراوية — المقلد . لقد وجدت أن هذه الدعوات — بالرغم من اختلافها الظاهر — تنتهي كلها عند حقيقة أساسية واحدة، وهي أن المصدر الذي تفرعت عنه كل هذه الألوان من الفرجة هو مصدر واحد . وأن هذا المصدر هو الاحتفال .. ان «الحلقة» و«البساط» و«السامر» و«الحكواتي» و«الراوي» و«المداح» هي مظاهر متعددة لشيء واحد . انها تجليات مختلفة تعكس في حقيقتها جوهر الاحتفال . هذه التجليات اكتسبت تميزها واختلافها من عوامل متعددة . لعل أهمها بلاشك اختلاف المحتفل وتميزه عن غيره وذلك باعتبار أنه في جوهره ذات وذاكرة وتراث وزمن ومكان ونظام متميز من العلاقات والمؤسسات .

لهذا كان لابد من الرجوع إلى الأصل، أي إلى الاحتفال الذي هو أناس كل ظاهرة اجتماعية سواء كان اسمها المسرح أو السوق أو الحلقة أو السامر أو القره قوز .

كل هذه الأفكار، ظلت — لفترة من الزمن — حبيسة الذهن والورق . مما جعلها تبحث عن ممارسة حيوية حتى تكتسب شرعية الوجود والبقاء . وقد كان انتقالي إلى مدينة الخميسات وتأسيسها — مع مجموعة من الأصدقاء — لفرقة النهضة الثقافية مرحلة جديدة من مراحل البحث وذلك لأنني هذه المرة وجدت نفسي في بطن المسرح وليس على حافته كما كان الأمر من قبل . لقد أصبحت مسؤولا عن تسير فرقة — اداريا ونظريا ومسرحيا — الشيء الذي جعلني أقف وجها لوجه أمام نظرياتي . كيف يمكن أن أجعلها تصبح حقيقة ملموسة ؟ كيف يمكن أن أوجد مسرحا يرتبط بذاكرة هذا الإنسان الذي اخاطبه من غير أن يقطع مع الابداعات الإنسانية المتقدمة .

وفترة الاخراج لدي — بالرغم من أنها لم تستمر غير أربع سنوات — فقد أعطت احد عشر عملا مسرحيا . لقد تعاملت في البدء مع مؤلفين مسرحيين عرب، وكان ذلك اقتناعا مني بأن هذه المسرحيات تتضمن نفسا مغايرا، سواء من حيث الرؤية أو من حيث الشكل أو اللغة أو من حيث الشخصيات والمواقف . وهكذا فقد قدمت في الموسم المسرحي ٧١ — ١٩٧٢ مسرحيتين الأولى هي (حكاية جوقة التماثيل) لسعد الله ونوس . أما الثانية فهي (مسافر ليل) لصلاح عبدالصبور . بعد ذلك قدمت مسرحية (ثوب الامبراطورية) للدكتور عبدالغفار مكاوي ومسرحية (الحسين يموت مرتين) وهي عبارة عن كتابة جديدة لنص قديم من نصوص التعزية وقد حاولت — من خلال هذا العمل — ان امسح احتفالات الشيعة في عاشوراء بشكل يستجيب — تقنيا ومضمونيا — للزمن الحاضر . بعد ذلك قدمت المسرحيات التالية :

— «رباعات المجدوب» وهي محاولة لمسرحة أشعار المجدوب وذلك انطلاقا من كتاب (رباعيات المجدوب الساخر) لميللي .
— «الى الماضي» وهي مسرحية سارت فيها الكتابة السينوغرافية جنبا الى جنب مع كتابة النص، الشيء الذي جعل الجانب الأدبي متخلقا عن الجانب البصري .

— «زقاق المدق» وهي تركيب مسرحي منتزع من رواية نجيب محفوظ التي تحمل نفس الاسم وكان الهدف من ورائها هو استحضار أجواء المقهى الشرقية واستدعاء شخصية الراوي ورواد المقهى .

— «الحومات» وهي المسرحية التي أردت لها أن تكون مجموعة من ألعاب الأطفال . وان تكون هذه الألعاب معادلا موضوعيا للصراع الدائر — ليس بين شباب الأحياء — بل بين الدول المستضعفة بعضها من بعض وذلك بإيعاز وتحريض وسلاح «الكبار» .

— «مؤال البنادق» وهي عبارة عن مونتاخ شعري حول القضية الفلسطينية .

ولقد حولت مجموعة من الأشعار المحملة بالغنائية والخطابية الى حدث وحوار ومواقف وشخصيات متباينة .

— «سالف لونجة» وهي المسرحية التي حاولت أن أحملها — نصا وإخراجا — كل رؤيتي للوجود والمسرح . كما حاولت أن أجعلها معادلا موضوعيا لذاكرتي وأحلامي ومخاوفي وقلقي . ومن هنا «جاءت لونجة» من رحم الماضي لتصبح حقيقة تحس وتلمس ، تمتد من الماضي إلى الآن لتعيد لهذا الوجود — الذي أخذ يشيخ — طفولته وبراءته وإحساساته التي فقدتها .

— «الزاوية» وقد جسدت فيها اسطورية الفكر الغربي وذلك من خلال الرسوم الفطرية ومن خلال الشخصيات المنتزعة من الحكايات والاغاني الشعبية ، ومن خلال الرموز الصوفية والانشاد الديني والتراثيل ، والملابس والديكور والاعلام الخضراء والفوانيس ..

وإذا كانت فترة «الخميسات» قد تميزت بالبحث العملي عن ذلك المسرح الذي سيجمل بعد ذلك اسم المسرح الاحتفالي فإن الفترة التي جاءت بعدها ، والتي تمتد لحد الآن ، تميزت بمواصلة فعل التنظر الذي بدأته مع البحث الجامعي (نحو تأصيل المسرح العربي) واعترف انني عندما بدأت الكتابة لم يكن يخطر ببالي انني سأنتهي إلى ما انتهيت اليه . فع نهاية سنة ٧٥ وبداية سنة ٧٦ بدأت في كتابة سلسلة من الأبحاث النظرية ، ولقد جعلت لهذه الأبحاث عنوانا واحدا يجمعها هو (ملف للتنظير المسرحي) . البحث الأول كان بعنوان «المسرح بين الوجه والقناع» .

اما البحث الثاني فكان بعنوان «المسرح العربي ، كائن هو أم غير كائن ؟» وكما يدل على ذلك العنوان فقد كان البحث تساؤلا أو تساؤلات حول غياب التمسرح عن الساحة العربية قديماً .

أما البحث الثالث فكان بعنوان «مسرحنا وخطيئة نارسيس» وفيه ارجع غياب المسرح العربي إلى غلبة النزعة الذاتية ، هذه النزعة التي اعطت الخطابة والشعر الغنائي — حد التخمة — ولم تعط فنونا تعتمد على التعبير

الجماعي . ان تغيب الآخرين وابعادهم قد أدّى إلى غياب الحفل ، وذلك باعتبار انه اللقاء أولاً ، والحوار ثانياً ، للتعبير عن الهم الجماعي وليس عن هم الفرد كما هو الشأن بالنسبة لأغراض الشعر العربي .

أما البحث الرابع فهو « البيان الأول للمسرح الاحتفالي » وقد جاء هذا البيان نتيجة طبيعية وحتمية للأبحاث الثلاثة الأولى ولكل ماسبقها من كتابات في التنظير والابداع سواء على مستوى الكتابة النصية أو السينوغرافية .

اما الحلقة الخامسة في هذا الملف التنظيري فجاءت تحت عنوان (الفباء الواقعية الاحتفالية في المسرح) وقد نشرت هذا البحث سنة ١٩٧٧ بمجلة (الثقافة الجديدة) وكان بعد ذلك أن نشرت بالملاحق الثقافي لجريدة العلم بحثاً آخر بعنوان (جيم دال الواقعية الاحتفالية في المسرح) وقد حاولت من خلال البحثين مواصلة الكشف عن الأسس النظرية والفنية للمسرح الاحتفالي .

بعد تقديم مسرحية (عرس الأطلس) كتبت ورقة تقنية بعنوان (المسرح الاحتفالي . عرس الأطلس كنموذج) وقد كان هدفي هو أن أربط الجزء بالكل والفرع بالأصل . وأن أحدد موقع تلك المسرحية على خريطة المسرح الاحتفالي .

هذه الأبحاث ، وكثير غيرها ، ستثير جدلاً وخصوماً ولغظاً كبيراً . فن مؤيد ومن معارض ومن معجب ومن ساخط ومن متهجم ومن متفرج . ومع كل عواصف الطعن والتشكيك والغمز فقد سارت القافلة إلى الأمام . وهذا شيء طبيعي . لان البناء — عندما يقوم على أسس متينة — فانه يصعب — ان لم يكن مستحيلاً — هدمه .

ان ابجائي لم تكن تقف خارج التاريخ ولا خارج هذا الواقع — بكل ظواهره ومكوناته المختلفة — ولعل هذا مايفسر أن تلتقي هذه الأبحاث والاهتمامات مع اهتمامات وابحاث مماثلة ، الشيء الذي جعل المسرح

الاحتفالي يتشخص في جماعة ويتجسد في تيار مسرحي قوي ولقد تم الاعلان عن هذا الحدث من خلال (البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي) هذا البيان الذي صدر بمراكش في ٢٧ مارس من سنة ١٩٧٩. وقد تلاه بعد ذلك البيان الثاني والبيان الثالث. وقد صدرا في السنتين ٨٠ - ٨١.

— عترة العربي في زمن النكسة:

ان الاحتفالية بالتأكيد ليست هي الأبحاث النظرية وحدها وانما هي بالأساس تلك الأعمال المسرحية التي تحمل مضامين مغايرة، والتي لها لغتها المتميزة وأدواتها التعبيرية الخاصة. ومسرحية (عترة في المرايا المكسرة) — وقد سبقتها محاولات غير جادة — قد كتبها سنة ١٩٧٠، أي في نفس الحين الذي كنت أكتب فيه (نحو تأصيل المسرح العربي) الشيء الذي جعلها تحمل همّ التأصيل وهو البحث عن الذات، ليس فقط على مستوى الشكل، ولكن ايضاً على مستوى المضمون. ومن هنا تجذني مضطراً لأن اتساءل: كيف جاءت هذه المسرحية إلى الوجود؟ وماهي الخلفيات الفكرية والسياسية والفنية التي أفرزتها بهذا الشكل وهذا اللون؟

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

في البدء — أقول — كانت مجردة فكرة، فكرة عن الأصنام التي نعطيها من ذواتنا وخيالنا الحياة ثم تسلبنا الحياة.

تساءلت عن حزمة من الأفعال نأتها كل حين — بوعي أو بغير وعي — من غير أن تضيف إلينا شيئاً. بل بالعكس تفقدنا كل شيء..

رواية عترة — كما يحكيها الراوي في الأسواق — جعلتني أقف متسائلاً: أين يبدأ الخيال وأين ينتهي؟ أين تقف الحدود الفاصلة بين الحقيقة والوهم؟ وبين الذات والآخر؟ والممكن والمحال؟

ان التحلق حول الراوي والاندماج في الوهم — لحد التلاشي — هو هروب بكل تأكيد. هروب من الآن المظلم إلى الماضي المشرق. هروب من (الأنا) الضعيف إلى (الآخر) القوي. هروب من العجز إلى القوة ومن

العبودية إلى التحرر.

عنترة في المسرحية لا وجود له. انه كل القيم الغائبة/ الحاضرة. الغائبة بالفعل والحاضرة بالتمني والرجاء. ان عنترة هو ماتريد. كل شخصيات المسرحية أن تكونه. انها تطمح — من خلاله — إلى أن تفرض وجودها على المجتمع. تريد أن تكسر قيودها وأن تحقق التحرر والعدالة. هذه الشخصيات الهامشية يرفضها الواقع فتفرض الواقع. يبعدها فتبعده لذلك تدخل عالم الوهم لتعيش الاطمئنان الزائف والاعتقاد الزائف والزمن الزائف والوجود الزائف.

هذه المرة لم أنظر إلى « الحلقة » على أنها مجرد شكل تعبيري فقط — كما كان الشأن في الطفولة — ولكن على أساس أنها مضمون قبل كل شيء. ومن هنا، كان لابد أن اتساءل :

— ما حقيقة الحلقة ؟ وما هو دورها ووظيفتها ؟ ومن هؤلاء الذين يتحللون يومياً حول الراوي ؟ ماهي وظيفتهم — ان كانت لهم وظائف — ؟ وما هو وضعهم الاجتماعي ؟ لماذا كان البطل قويا دائما ؟ ناجحاً وقادراً وعالمماً ومنتصراً في كل الحالات ؟ لقد كان ضروريا أن أجيب على كل هذه الأسئلة، وعلى أخرى غيرها — وقد فعلت أولاً من خلال البحث (نحو تأصيل المسرح العربي) وثانياً من خلال مسرحية (عنترة في المرايا المكسرة) وقد جاء في الفصل الذي نشرته سنة ٧٥ بمجلة (الثقافة الجديدة) والذي أصبح يحمل عنوان (المسرح العربي والفكر الاسطوري) ما يلي :

(وإذا تساءلنا عن نوعية هذا الجمهور — جمهور الحلقة — وجدناه من الناس الذين لا عمل لهم. فهو جمهور يشكله الفقراء والجوعى والمشردون والعاطلون. فهؤلاء جميعاً قد اقفلت في وجوههم كل الأبواب الا باب الخيال. فذهابهم إلى الحلقة هو هروب من عالم مظلم، من فقر وتشرد إلى واقع خرافي تصنعه الأحلام ويصنعه الرواة — المتملقون شعور الجمهور — ويقول عبدالله شقرون بأن خلفاء الدول الإسلامية كانوا يستغلون الحلقة « كلما استشعروا خطر الحرب أو أرادوا الانحراف بنباهة الشعب لحمله على

نسيان هزيمة أو لتغطية مشاكل لها اتصال بنظام سياستهم الداخلية) (٢).

وقد كتبت هذه المسرحية بعد ثلاث سنوات من هزيمة أسموها النكسة .
ولقد جعلت «الحلقة» تلعب نفس الدور التخديري القديم، أي حمل الشعب
على نسيان الهزيمة ونسيان مشاكله . بل ونسيان نفسه وزمنه أو واقعه .

فالحلقة اذن ، لا يمكن أن تكون مجرد فرجة بريئة — كما اعتقدت من
قبل — ولكنها خطاب ايديولوجي قبل كل شيء . لهذا كان لابد من البحث
عن قطبي هذا الخطاب لتحديد دوره وظيفته وأهدافه — القرية والبعيدة —
وهذا ما حاولت أن تجيب عنه المسرحية . وذلك بوضعها «الحلقة» كمؤسسة
اعلامية — موضع الشك والتساؤل . ويمكن للحلقة في المسرحية أن تتخذ لها
حجما أكبر من حجمها ، لتصبح أكبر وأوسع من مجرد تخلق بشري يومي حول
راو على قارة الطريق .

لقد جعلتني المسرحية — بعد كتابتها — اسقط فيا حذرت منه ، أي في
الوهم الذي يصبح واقعا وحقيقة . لقد تغطفت مع شخصياتي بشكل كبير .
الشيء الذي جعلها تلازمي وتلاحقني . لدرجة أن تصبح قطعة مني ومن
عالمي . لأول مرة اقتنع بما أكتب . لقد احسست ساعته أن كلماتي لم تعد
مجرد كلمات . ذلك لأنها أصبحت أكبر من مجرد رسم على ورق . وهكذا
وجدتني وجهها لوجه أمام شخصيات بائسة ومحطمة . لقد كررت على مستوى
الواقع ما كتبت على مستوى الكتابة . فإذا كانت شخصياتي قد اعطت الحياة
لعنتره — وهو مجرد وهم — فاني انا ايضا قد اعطيت الحياة لهذه الشخصيات
بالرغم من أنها مجرد وهم كذلك . ولاعجابي بهذا «الوليد» فقد كنت اعيد
قراءته كل حين . وكنت لا اقرأه الا وأحس بالذنب لماذا قسوت على هؤلاء
الناس ؟ ولكن أولا : من يكون هؤلاء الناس ؟

— لماذا جعلت الراضي يموت على قارة الطريق من غير أن يشعر بموته غير
مومس ؟ امرأة في حاجة لأن تتعلق برجل — حتى ولو كان مريضا ومشرفا
على الموت ؟

— لماذا جعلت الهادي تتنكر له أمه ؟ لماذا انتهى إلى مصحة المجانين وهو في كامل وعيه العقلي ؟

لماذا يكون المغني فاشلاً ؟ ولماذا يفجر الفشل في نفسه كل هذا الكم من الكراهية للناس ؟ لماذا يعطيه الشعور بأن كل شيء عبث وباطل ؟ لماذا يجعله يصبح قطعة من هذا الليل الذي لاينتهي ؟ ليل المومسات والسكاري والغرباء والمشردين والعمى ؟ عالم مظلم وظالم وقدر ومهترىء هو هذا الذي تحيا فيه شخصيات المسرحية . من اين تبدأ مسؤوليتي وأين تنتهي ؟ ثم ايضاً ، هل أنا واضع هذا العالم كما هو ، أم انني مجرد شاهد عليه وعلى بؤسه وقذارته ؟ واذا كنت شاهداً ، فهل أنا شاهد محايد ؟ لاعتقد ان الحياذ في الابداع قد يعطي التقارير الباردة ، ولكنه ابدًا لايمكن أن يعطي الابداع الممتلئ حرارة وحياة .

لقد قال أحد النقاد — تعليقاً على المسرحية (ان منابع الأزمة هي ذات الإنسان العربي وليست منطقة خارجة عنها) وهو بهذا يفترض أن تكون ذات الإنسان جزيرة مستقلة بذاتها منفصلة عما حولها . ان عنوان المسرحية يشير إلى المرايا ، ومن طبيعة المرايا — كما نعلم — انها تعكس الأشياء ، وهذا فان ازمة الوطن العربي تعكسها مجموعة من الشخصيات المقهورة والمحطمة . ان عنتره الشخص ليس هو من أوجد العبودية كنظام وعلاقات . كما أنه ايضاً — وهو يعيش في النفي — ليس هو الذي أوجد المنفى . ان الشخصيات اذن . ليست منابع الأزمة وانما هي تجلياتها المختلفة .

المراجع :

- ١ — (عطيل والخيل والبارود — سالف لونغه — احتفالان مسرحيان — منشورات الثقافة الجديدة) ص ٩٤ .
- ٢ — (المسرح العربي والفكر الاسطوري) مجلة (الثقافة الجديدة) السنة ١ — ٢٤ — ص ٥٥ — ٥٦ .

الإنسان والبيئة فني مسرحيات

نعمان عاشور

دراسة فنية تحليلية تطبيقية

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الجزء الثالث والأخير

الوعي الطبقي والإنساني في مسرحية «ثلاث ليال» !!

يكتبها
محمد
مبارك



يعتبر نعمان عاشور رائداً من رواد المسرح العربي الواقعي بعد الحرب العالمية الثانية، ويُعد في مقدمة كتاب المسرح العربي المعاصر الذين

كونوا جيل مابعد توفيق الحكيم وشاركوه المساهمة في اقامة صرح المسرح العربي الذي نفتخر به ونعتز. فمئذ أن كتب نعمان عاشور مسرحية (المغمطيس) عام ١٩٥٠ وهو يواصل انتاجه المسرحي الخصب، فيرفع من بناء الصرح ويثري عالمنا الأدبي، فالحديث عن مسرح نعمان عاشور يعني الحديث عن تلك الظروف التي صاحبت بزوغ نجم نعمان عاشور في المسرح المصري في فترة أوائل الخمسينات، وهذه الظروف جدية بأن تقدم جيلاً كاملاً من الأدباء الفهّانين لأنها نفس ظروف جيل الرواد، حيث عاش مأساة حربين كبيرتين (الأولى والثانية)، جيل تشد من أزره وحدة القضية التي يتصدى لقيامها والمناداة بها..

ونعمان عاشور واحد من مجموعة هذا الجيل، ظهر بينهم كاتباً مسرحياً منتمياً إلى طبقة «الناس اللي تحت» متعاطفاً معهم مباركاً ثورتهم، فلقد سعدت القضية الاجتماعية — وربما لأول مرة في تاريخ المسرح المصري المعاصر — على خشبة المسرح منذ أن دخل نعمان عاشور ميدان المسرح المصري، حيث أصبح أشبه ببرلمان شعبي، يناقش الجمهور على خشبته قضاياها بمنتهى الدقة والوضوح والموضوعية (١).

دراما النقد الاجتماعي

الدراما فن متميز قائم على التركيب والتلوين والتشكيل، وهي أداة اجتماعية وسياسية هامة، وهناك من الكتاب المسرحيين الذين يتخذون من المجتمع المعاصر مضموناً لمسرحياتهم، فالفن عندهم عبارة عن تفاعل جدلي وهو الأخذ من واقع الحياة ثم العودة إليه من أجل التأثير فيه، مما يربط المسرح بالتطور الاجتماعي والقضايا السياسية والقضية الاشتراكية (٢).

ورصد الحياة هي نقطة الانطلاق في مسرح نعمان عاشور، لذلك يأتي الصراع الطبقي شاقاً طريقه بهدوء وفعالية، لارتباطه بتكوين الشخصيات



النفسي والاجتماعي وتأثيره على تسلسل الأحداث الدرامية وتفاعله مع
المواقف المتتابة. ومن أهم خصائص مسرح نعمان عاشور معالجته للقضايا
الاجتماعية في إطار الشكل الأسري. فلقد اهتم نعمان عاشور بالقضايا
الاجتماعية لما كان يقوم به من تأريخ التطور الاجتماعي: يرصده ويسجله
ويرسم خطوط مساره أو متجهه نحو الغد، ولكن بعد سنوات من ظهوره
وتبلوره. ومفهوم الشكل الأسري في مسرح عاشور ليس بمعناه المادي إنما
هو تشبیت مكاني أو تنظير مادي لمدلول ومنظور فكري يريد الكاتب أن
يتحسس به الشكل الطبقي لهذا المجتمع. فالأسرة في مسرحه رمز للطبقية،
والطبقية لها امتدادها السياسي لأنها تحوي طبقات المجتمع النشطة المتطورة
والمستهقرة والمسحوقة، فمعالجته الاجتماعية تمثلت في الصراع الطبقي
والشخصيات النمطية والدافع الاقتصادي والتي سرت في مسرحياته واحدة تلو

الأخرى دون أن تصيبها بالرتابة أو التكرار بل منحها مذاقها الخاص بها (٣).

والشكل الأسري ليس هو ذلك الشكل (الأنثروبولوجي) المادي، إنما هو نسيج وتركيبية درامية واعية جعلت الأشخاص في شكل أسرى قضيتهم قضية واحدة متشابهة رغم اختلافاتهم المتباينة. فمسرح نعمان عاشور مسرح اجتماعي طبقي ظهر في فترة وجدت فيها التناقضات الاجتماعية نتيجة لظروف سياسية واجتماعية دفعت بالناس إلى التعلق بأهداف تطلعات وهمية أدت إلى انهيارها وسقوط شخصياتها وفعاليتها كما في مسرحية (بلاد بره).

الطبقة:

والصراع الطبقي في مسرحيات نعمان عاشور مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالصراع الدرامي (كشكل لبناء معظم مسرحياته، فالصراع الدرامي بين الشخصيات مصدره الصراع الطبقي المهم في تكوين الشخصيات وتحديد المواقف وسير الأحداث، ثم في الشكل النهائي لأعمال نعمان عاشور. ويتشكل الصراع الدرامي) في مسرحياته على أساس الصراع القائم بين طبقات المجتمع المختلفة من أجل الحصول على امتيازات اجتماعية أفضل بالنسبة للطبقات الأعلى. وهو ليس مجرد صراع اقتصادي ينبع من أجل الحصول على مزيد من المكاسب المادية ولكنه صراع الوجود نفسه بالنسبة للشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة الواحدة. ولم يتجدد الصراع الطبقي عند نعمان عاشور في إطار الصراع بين الطبقات الكادحة والغنية فقط، بل تخطى حدود المسرحية الاجتماعية ذات الأفق المحدود إلى رحاب الصراع بين الجيل الجديد والجيل القديم، وهو الصراع الذي ميز الحركة الإنسانية منذ مطلع التاريخ كما أن صراع الأجيال موضوع أثير لدى نعمان عاشور إلى جانب الصراع الطبقي، وكلا الموضوعين مرتبط بالآخر وكل منهما يرينا الآخر من خلاله

لنعمان عاشور يحصر دائماً صراع أجياله في نطاق العائلة فهي التي يمكن
لأن تنطلق منها لتعانق العائلة الكبيرة وهو المجتمع ، ولذلك فإن شخصيات
يشرح حياته حتى لو كانت ذوات متفردة ذات ميول خصوصية انغزالية إلا أنها
متعم ذلك لابد لها من الارتباط بعائلة ما ، وحيث توجد العائلة في مسرحية
لنعمان يوجد تبعاً لذلك صراع طبقي على نحو من الانحاء ، والحق إن ذلك
يعطي مسرحه دوراً فكرياً هاماً ، ذلك ان ارتباط المسرح بالجماعة أو
بالمجتمع يجذبه بالضرورة إلى الخوض في المسألة الطبقية (٤) .

وإذا لم يكن هناك مسرح بلا شخصيات ، فلا شخصيات بلا بيئة ، أي
أن الشخصية — والأمر كذلك — تحمل في أعماقها صراعا طبقي ، ظاهراً
ركان أو خافياً ، إلا أن المتناقضات الكافية في نفوس الشخصيات تتدخل
تدخلاً غير مباشر في تحريك الصراع أثناء تطور الحدث المسرحي ، ومن هنا
يجوز لنا أن نقول إن مسرح نعمان عاشور فن طبقي (٥) .

ومن أهداف مسرح نعمان عاشور تسليط الضوء على أسر الطبقات
المتوسطة ، لكونها قطاعاً كبيراً من شريحة المجتمع المصري ، ولأنها أكثر
الطبقات تحركاً ونشاطاً وسط المجتمع المصري ، وهي طبقة — بشقيها
العلوي (بورجوازية كبيرة) والسفلي (بورجوازية صغيرة) — متأرجحة ما بين
الوسط والعدم والتي ترى مشاكلها مجسدة واضحة في مسرح نعمان عاشور ،
فهي منظاره في رؤياه الاجتماعية ، لأنها تكون القاسم المشترك في قضايا
المجتمع لغلبة انتشارها وتواجدها فيه ، فهي المحرك «الديناميكي» للحياة
الاجتماعية . وهذا الاهتمام بالطبقة الوسطى من قبل نعمان عاشور لا يمثل
موقفاً طبقياً للمؤلف نفسه من الطبقة ، لأن مسرحه لا يختص بقضية الطبقات
الوسطى فقط إنما هو «مجمع» فني لقطاعات كثيرة من أفراد وطبقات
الشعب ، مع غلبة الشخصيات الكادحة من الطبقة الوسطى (الطبقة
البورجوازية الصغرى) لانتشارها وتكاثرها على سطح حياة المجتمع .

واتجاه نعمان عاشور في مسرحياته ليس اتجاهاً طبقياً خالصاً، وإنما يتعرض لقضايا الإنسان المعاصر في المجتمع المصري الحديث، فيقدم لنا من خلال حديثه عن (الأسرة) — التي اتخذها الاطار والمنظور والبؤرة التي يقدمها من خلاله — معاناته ومعالجته الدرامية كامتداد ورمز لأبعاد رؤيته الاجتماعية ذات الاتجاه الأدبي والتيار الفكري في بُعد يصور من خلاله منظوراً سياسياً اعتماداً على مآلديه من اهتمامات سياسية؛ فظاهر مسرحه — بلاشك — اجتماعي ولكن جوهره قائم على الدعوة السياسية، فهو رصد الصراع القائم في المجتمع .. اقتصادياً واجتماعياً ليرز دلالاته السياسية.

ويتعرض مسرح نعمان عاشور في شكله الأسري إلى ملامح الصراع بين طبقات المجتمع وتصادم رغبات الشخصيات مع بعضها البعض، بما يعمل فيها من تناقض حاد في سلوكها واحتكاكها مع الآخرين، ولهذا التصادم وجهه الايجابي، كما ان به الجانب السلبي.

ان مسرح نعمان عاشور مسرح واقعي فيه تصوير للمجتمع وقضاياه الأساسية، إلا أنه ابتعد عن النمطية التقليدية في معالجته الدرامية لقضايا الطبقات، فهو يراوح ما بين قضايا المطروحة بين الفكر المحدود والبعد الدرامي المنشود بسلوك مسرحي جيد، سمته الوعي وطابعه الفكاهة الساخرة، وموضوعاته جادة التناول لتناقضاتها البارزة. فقضاياه تحتوي قدراً واسعاً من النضج الدرامي والبعد الفكري.

إن مسرحيات نعمان عاشور سجل وتسجيل وتاريخ اجتماعي وليس بتاريخ علمي خالص. ومسرحه حافل بآرائه ورؤياه الاجتماعية. ومعالجته الدرامية الصادقة جاءت كحركة رصد وتسجيل واعية لهذه الحياة الاجتماعية، مبتعدة عن التسجيل التقليدي، حتى لا تقع مسرحياته في محذور الرصد التاريخي إن صح التعبير، فهو يسجل ويناقش، يقول ويبيدي، يرسم وينحت، يستعمل الفرشاة أحياناً؛ وفي كثير من الأحيان

يمسك الفأس بيديه ليحفر في أرض مجتمعه، فينقب بين صخوره كاشفاً عن صورته وملامحه، يمزج عباب البحر في «مصر» من ضفافه المتعددة، نتيجة معايشته لقضايا مجتمعه، فينقش بدقة في «وجه» الموضوع، مسجلاً الدوافع، راصداً الأسباب لهذه القضية أو تلك، يرسمه للشخصيات التي يتعامل معها، يحاكمها ويحتكم إليها كما فعل في مسرحية (سر الكون) (٦)، (ثلاث ليال) (٧) بفهم طبقي وفني استحضّر فيه شخصياته السابقة العهد ووقف منها مدافعاً ومتهماً، ترافع عنها وادانها، واضعاً لها مواقف مغايرة متمشية مع المنطق الحي؛ فهو ابن الواقع يأخذ منه ويسير معه ويضيف إليه بما أخذ منه، بعد أن يعيه، من روحه وعقله الواعي وأحاسيسه الفياضة. يصدق الواقع فيصدق حيث يمتص علاماته محققاً مجموعة من الأهداف الاجتماعية التي ضمنها الشكل الأسري من صراع طبقي وصراع أجيال وتناقضات شتى، وضعها مقدمة للوجه الاجتماعي ذي الأبعاد السياسية، باحثاً عن مضي الحياة بين الأسرة المصرية، حيث تعتبر الأسرة المصرية من أهم القضايا الاجتماعية عند نعمان عاشور في حدودها الطبقية كما يظهر ذلك في «ليالي» مسرحيته (ثلاث ليال).

وإذا كانت مسرحية «المغماطيس» (٨) تمثل الجانب البيئي في المدينة مع المسألة الطبقية، وإذا كانت مسرحية «وابور الطحين» (٩) تعلن عن فهم المؤلف للبيئة الريفية ومتناقضاتها، فإن مسرحية «ثلاث ليال» تعلن عن الوعي الطبقي الإنساني في المجتمع المصري المعاصر منذ قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢، كما يعني توضيح (الدراما الاجتماعية) التي لعبت دورها في تصوير الواقع الاجتماعي بالصورة الفنية الدرامية؛ فمسرحه يعتبر بمثابة الرؤية الاجتماعية للإنسان المصري، وذلك من خلال فرز ذلك الواقع الاجتماعي في مصر، بما يعبر عن موقع مسرحيات عاشور من التيار والمنحنى الاجتماعي، اعتماداً على مالدی عاشور من دراية بالواقع

الاجتماعي وغرامه بـدراما الواقع وبالنقد فيها .

وتحمل أعماله تطوراً ونمواً في الشخصية والحدث كنموذج جيد للمسرح الاجتماعي ؛ فلقد عبر نعمان عاشور عن حقيقة هموم الإنسان المصري الجديد من خلال طقس مسرحي هيأته الثورة يجعل نعمان عاشور يقف في مقدمة شباب الثورة الفكري وواحداً من كتاب المدرسة الواقعية الاشتراكية البارزين في تعبيرهم عن أغراض الكوميديا الراقية، وذلك من خلال متابعته مسرحياً للصراع الطبقي وصراع الأجيال عبر طرحه للقضايا الاجتماعية التي عولجت في مسرحه، حيث تظهر الدراما الاجتماعية ، أو دراما (السخط الاجتماعي) كما يسميها «اشلي ديكوس» عند عاشور كخلفية عن القضايا الاجتماعية .

مراحل الفن المسرحي عند عاشور (١٠)

وتمتد الدراما المصرية الواقعية في مسرحه إلى المرحلة النقدية ومرحلة الواقعية الثورية، فنرى شكل الإنسان وبيئته، ذلك الإنسان الذي عرض نعمان عاشور قضاياهم . ففي «المغماطيس» نتلمس البذور الأولى من الأفكار والاتجاهات الفنية التي تطورت فيما بعد في مسرحياته التالية . وعند تتبع هذه البذور ونموها في مراحل متقدمة أخرى نجد أن له اهتماماته السياسية، وانه مهتم بأوضاع طبقية معينة يدين بعض سلوكها حيناً ويتعاطف معها أحياناً كما في (ثلاث ليال) (١١) .

ويستمد نعمان عاشور كثيراً من نماذجه الشخصية وأجوائه ومشكلاته من البيئة التي نشأ بها وهي (البورجوازية الصغيرة) ومن البيئة الشعبية الخالصة والبيئة الريفية .. ومن الشخصيات التي عرفها في الجامعة وبيئته المتقدمة في (البجزة) . وقد استمد مشكلات شخصياته البيئية من مشكلاته وأوضاعه الاجتماعية أيضاً كما فعل (نجيب محفوظ) في أعماله الأولى . وقد قدم نعمان عاشور فكرة التمرد البيئي وجمع في مسرحية المغماطيس

أغلب مواقفه الشخصية من قضايا الإنسان المصري في بيئته وحياته المتعددة الجوانب . فاهتمام نعمان عاشور بالقضايا الاجتماعية جاء نتيجة لموقفه الإنساني ومواقع تتبعه لمظاهر التحرك الاجتماعي .

ولقد تمثلت المرحلة الاجتماعية عنده في مسرحية (الناس اللي تحت) (١٢) ومسرحية (عيلة الدوغري) (١٣) ومسرحية (صنف الحريم) (١٤) على ما فيها من بعد سياسي وصور طبقية اجتماعية . وهناك المرحلة السياسية التي تمثلت في مسرحيتي (الناس اللي فوق) (١٥) و(برج المدابغ) (١٦) وأبرز مراحلها الأولى المرحلة الفنية والمرحلة الاجتماعية التي تغلب عليها الواقعية كما في مسرحية (الناس اللي تحت) (١٧) . كما ان لديه الأعمال التي يغلب عليها الطابع والمذهب الطبيعي كمسرحية (بلاد بره) (١٨) و(الجيل الطالع) (١٩) بما فيها من علاج مباشر لما سبق نقده . ومن هنا تبدأ مرحلة خروج المؤلف عن الواقعية الطبقية وتصوير الشخصيات الشعبية العامة إلى قضايا مرحلة آنية ، فأغلب مسرحيات عاشور -تقريباً- عبارة عن تأريخ للمراحل الاجتماعية المختلفة التي مر بها المجتمع المصري ، فمسرحه نوع من التسجيل الدرامي ورصد للتطور الاجتماعي ، مع محاولة استشراف المستقبل أو رسم صورة له .

الصراع الطبقي الدرامي

ان مشكلات نعمان عاشور الاجتماعية لها جذورها في المجتمع ، فتتبع الصراع الطبقي في مسرحياته أهم ملمح في مسرحه طبقاً لتسلسلها التاريخي ومدى ارتباطه العضوي بالصراع الدرامي ، حيث أخضع في مسرحه مقومات الصراع الطبقي لضرورات الصراع الدرامي ، مما أدى إلى تمكين نعمان عاشور أيضاً من جعل الصراع الطبقي في كل مسرحية من مسرحياته صراعاً خاصاً بها لا يقع تحت بند التعميم فيرتبط تلقائياً بالصراعات الطبقية في المسرحيات الأخرى حتى لا تفقد شخصياتها المنفردة ، ففي مسرحية

(المغماطيس) (٢٠) يبرز الصراع الطبقي داخل المجتمع، والمسرحيات الأخرى تعبر عن مدلول الصراع الطبقي سياسياً. فمسرحياته أغلبها معالجة لقضية اجتماعية واحدة، حيث نجد لشخصياته المسرحية امتداداً في أكثر من مسرحية. وقد كان اهتمامه بالحديث عن الأسرة واضحاً في استهدافه قضاياها، تلك الأهداف التي حقق بها غايته في كتابة المسرح الأسري. واهتمام نعمان عاشور وكتّاب الجيل المعاصر له بالأسرة المصرية وقضاياها في مسرحياتهم يمثل بحق مسرحية المسرح (٢١). فنجد أن شخصياته ترتدي أزياء مختلفة، ولكل منها وجهه ومواصفاته، ففي مسرحياته نجد الشخصية النمطية والشخصيات الخالصة ثم الشخصيات ذات الأبعاد الطبقيّة. وكل ذلك ناتج من أن نعمان عاشور كاتب مسرحي ملتزم بقضايا المجتمع المصري ومتابعته الجيدة الواعية لواقع الإنسان المصري في مراحل المتعددة في عمل درامي تمتزج فعاليته مع قدراته على استيعاب المرحلة التي يطرحها والتتبع الواعي للإنسان المصري في أغلب ظروفه الاجتماعية والسياسية التي تمر عليه، مع التزامه بالإطار الأسري وبقضايا الأسرة، ومتابعة ذلك كله في أغلب مسرحياته ان لم تكن كلها:

الطبقيّة في الثلاثية (٢٢)

ساد المسرح المصري في عهد الثورة عدة موجات تتحرك في اتجاهات عديدة (٢٣):

أ - القضايا الفكرية: التي تعالج الأنظمة الاجتماعية التي خلقها الإنسان فاستبدت به، وأصبح عبداً لها.

ب - التيار الاجتماعي.

ج - القضايا الاجتماعية: ويمثلها نعمان عاشور في مسرحية (عطوة أفندي) (قطاع عام) و«الليالي الثلاث» (٢٤). ومن أهم مسرحياته تلك الثلاثية التي كتبها محلاً بها أوضاع المجتمع المختلفة، بطبقاته المتعددة

في الفترة التي تلت قيام الثورة، وهذه الثلاثية تتكون من مسرحيات (الناس اللي تحت)، و(الناس اللي فوق)، و(عيلة الدوغري) حيث تجمع بها الطبقات الإنسانية الثلاث؛ إلا أن مسرحية (ثلاث ليال) تجمع لوحدها وبمفردها تلك الطبقات الإنسانية؛ فإذا كانت مسرحية (الناس اللي تحت) قد عالجت قضية الكادحين وعرضت شريحة كبيرة للطبقة الدنيا من الناس، وكانت مسرحية (الناس اللي فوق) قد صورت انهيار الطبقة الاقطاعية الارستوقراطية وعرضت شريحة كبيرة للطبقة العليا من الناس. وكانت مسرحية (عيلة الدوغري) - وهي الجزء الأخير من الثلاثية - تصور قطاعات المجتمع، حيث صورت قضية الطبقة الوسطى من الناس، وهي من المسرحيات البارزة نسبياً من مسرح نعمان عاشور لأنها تحمل قضية أساسية تمس الطبقة الوسطى وتستشرف رؤيةً وتبشيراً بالمستقبل المتوهج .. نقول إذا كانت هذه المسرحيات الثلاث قد حلت أوضاع المجتمع المختلفة بطبقاته المتعددة في الفترة السابقة لقيام ثورة يوليو ١٩٥٢، فإن مسرحية (ثلاث ليال) قد ضمت تلك القطاعات الثلاث برؤى مختلفة، فمسرح نعمان عاشور مسرح أسري مسرحياته كأنها مجموعة من غرف في منزل واحد وهو «مسرح الأسرة» ويضم الشخصيات الأسرية بأبعادها الطبقة والسياسية والاجتماعية. وواقعية نعمان عاشور تشير إلى مدى تأثره بالواقع الاجتماعي وأخذ منه مادته الدرامية لمعالجته الموضوعية المسرحية. فمسرحية (جنس الحريم) - مع (ثلاث ليال) و(سيما أونظه) - تمثل معطيات الواقع في هذه الفترة التي أصاب أشخاصها الجمود وعدم الإحساس بالزمن والوقت وما يحدث لها من تغييرات في ايقاع الحياة.

ثلاث ليال

وتتوفر في مسرحية (ثلاث ليال) الشخصيات النمطية إلى جانب الشخصيات البيئية والشعبية والخالصة، وفي هذه الشخصيات النمطية يتضح

وعى المؤلف نعمان عاشور الطبقي من خلال الطبقات الشعبية فيها ؛ وصعود الطبقات الشعبية على المسرح يرتبط بتطور الصراع الطبقي نفسه بقدر ما يرتبط بتطور المسرح ، فعنما يكتب من وجهة نظر الطبقة الشعبية نفسها فهو يرصد الصراع القائم في المجتمع (اقتصادياً واجتماعياً) ليرز دلالاته السياسية ويدفع إلى تطويره في سبيل التغيير السياسي بالدرجة الأولى ، وأظهر مثال على ذلك مسرحية (ثلاث ليال) ، فهي تعبر عن نظرة نعمان عاشور السياسية إلى الإقطاع والطبقية وانتصاره للطوائف الاجتماعية الجديدة التي تصارع لتغيير الأوضاع السياسية .

والمسرحية تصور حالة الطبقات الاجتماعية المختلفة بعد قيام الثورة ، وهي تشبه مسرحية (الناس اللي فوق) من حيث محتواها لنوعية الشخصيات ذات الطبقات الثلاث ، حيث يتوفر فيها تصور لثلاث طبقات (اللي فوق) في شخص (الباشا عبدالمقندر) وزوجته (رفيقة هانم) ، والطبقة الوسطى في شخص (سكينة) وابنها (حسن) ، وهي أخت رفيقة هانم في ذات الوقت ثم الطبقة المسحوقة الكادحة في شخص (أم أنور) وابنها الذي يتقدم للانصهار بالطبقة الوسطى عن طريق خطبته لجمالات ابنة سكينة .

لقد صور نعمان عاشور في مسرحية (ثلاث ليال) طبيعة حياة فئات وطبقات الشعب المختلفة التي تعيش في الظلام وفي الظل ، بعيدة عن أي تغيير اجتماعي حضاري ، وتعتبر المسرحية عن تحفز الطبقات الثلاث ومدى قربها وبعدها عن الكفاح السياسي ، حيث توضح هذه المسرحية الوعي الطبقي الإنساني للمؤلف . وهي تمثل آخر شوط يقطعه نعمان عاشور في موضوع الصراع الطبقي الذي تمثل في ثلاث ليال ، وهي عبارة عن ثلاث مسرحيات من فصل واحد ، وفي الوقت ذاته أولى محاولات نعمان عاشور في كتابة المسرحية الاجتماعية ذات الفصل الواحد ، إذا ما استثنينا مسرحية «عفاريت الجبانة» وهي من مسرحيات المناسبة التي كتبها أثناء معركة

ومسرحية (ثلاث ليال) التي عرضت في الموسم المسرحي ١٩٦١ (٢٦) — تعيش بنفس أجواء مسرحياته الاجتماعية الواقعية السابقة كالمغماطيس والناس اللي تحت والناس اللي فوق وصنف الحريم وعيلة الدوغري، حيث يبرز فيها موضوع عاشور الأثير وهو التكوين الطبقي في المجتمع المصري وما نتج عن هذا التكوين من صراع يمتد إلى قطاعات هذا التكوين الاجتماعي الثلاثي في رقعة مساحتها الطبقات الثلاث في المجتمع المصري.

الثلاثية المسرحية

وإذا كانت مسرحية (المغماطيس) قد سخرت من وجود المسألة الطبقيّة وقللت من أهمية الفروق الواهية التي تفصل بين طبقات المجتمع المصري وتنادي بالتحامها في طبقة واحدة، فإن عاشور قد عاد في (الناس اللي تحت) ليقف أمام كل طبقة منها على حدة، فبدأ بالطبقة الدنيا وكتب عن أفرادها من (الناس اللي تحت)، ثم كتب عن (الناس اللي فوق) من أصحاب الطبقة العالية الارستوقراطية، ثم أكمل في ثلاثيته المسرحية عام ١٩٦٢، فكتب (عيلة الدوغري) عن الطبقة الوسطى التي طالبه أحد الكتاب (٢٧) بأن يسميها (الناس اللي في الوسط) تكملة للجزئية الثلاثية مع (الناس اللي تحت) و(الناس اللي فوق)، بل إنه طالب أن يسمي مسرحية (سيما أونطه) باسم (الناس اللي ورا الشاشة) (٢٨)، ولو أن مثل هذه المطالبة قد ارتبطت بشيء من السخرية، فإن الكاتب والشاعر الكبير (كامل الشناوي) وقف موقفاً جاداً في مطالبة بأن يُسمى نعمان عاشور باسم (كاتب الناس) أو صاحب (النسايين) على حد تعبيره (٢٩).

الصراع الطبقي للشخصيات الدرامية :

في (ثلاث ليال) وجد نعمان عاشور نفسه يقف أمام المجتمع المصري ليعيد تشخيصه في (هذه اللحظة الزمنية) بعد مايقرب من أربعة عشر عاماً من عمر الثورة (٢٣ يوليو ١٩٥٢) ؛ وهي مسرحية تحتوي على ثلاث ليال، أي على ثلاث مسرحيات كل مسرحية قوامها الفني فصل واحد :

— ففي (الليلة البيضاء) نجد الطبقة العليا أو (طبقة الناس اللي فوق).

— وفي (الليلة السوداء) نجد الطبقة الوسطى أو الطبقة (اللي في الوسط أو الناس اللي في الوسط) وهي طبقة عيلة الدوغري.

— وفي (الليلة الحمراء) نجد الطبقة الدنيا، طبقة (الناس اللي تحت).

صراعات الطبقة العليا

في (الليلة البيضاء) يجد نعمان عاشور أن طبقة الارستوقراطية مازال بها بقايا من العهد الماضي ومازالت باقية على الرغم من تقليص الثورة اظافرها، فهي — أي الطبقة العليا — تعي وجودها تماماً وتعرف حقيقة الوضع الذي تعيش فيه وموقف المجتمع منها، وهي لا تخرج عن دائرة الاقطاع والرأسمالية العقارية والرجعية الاحتكارية والعاطلين بالوراثة، وهي تحاول الحفاظ على كيائها بكل ماتملك من قوة وجهد والمحافظة على مركزيتها ونفوذها في أعلى الهرم الاجتماعي ساخرة حاقدة بانتهازية، متآمرة تنمر بالأوضاع وتحاول أن تلعب بمقدرات المجتمع ومكاسب الثورة، وتستعزى سافرة الوجه وتتشدق ضاحكة على التأمين والحراسة وكل المكاسب الوطنية التي نجأت ضد مصالحها ورغبتها. ويقف أخيراً نعمان عاشور مطالباً بازالتها، لأنها من مخلفات الماضي التي قد يعرقل وجودها حركة التطور التي تخشى أن تنهكها.

ان هذه الطبقات لا تجس بالفجر الذي يظهر على لياليها دون أن تستفيد من لحظتها، مع الاحساس بظلام الليل وبياض الفجر، لأنها عابثة ماجنة،

ففي (الليلة البيضاء) يضعنا نعمان عاشور أمام مجموعة من هذه النماذج في إحدى حفلاتهم الصاخبة احتفالاً بذكرى زواج «فوفو هانم» صاحبة الحفل من «الدكتور حسين»، حيث تلتقي «بسعيد بك» وهو من بقايا الإقطاع ومعه زوجته «جوجو» التي تنحدر من نفس السلالة. وهناك «حمادة» الدبلوماسية السابق وزوجته (زيزي)، ومدحت بك نائب العمال السابق «الهايف» والذي يقوم بإثارة جو من البهجة في حفلات هذه الطبقة، مع الشرثرة واطلاق «القشقات» والسخرية من كل شيء. ويمضي الليل على هذا المنوال دون أن يأتي صاحب البيت وصاحب الحفل الدكتور حسين. ويشير (سعيد بك) الفوضى في كل المكان، ويقوم في الوقت نفسه بعملية التعرية التي يريد بها نعمان عاشور لهذه الطبقة. ويتأزم الموقف مع تقدم ساعات الليل حيث يتسرب الشك إلى نفس الزوجة التي تعلم بعلاقة زوجها الدكتور غير الشريفة بمرمضة عيادته. ومع الساعات الأولى من الصباح نعلم أن الدكتور قد تعرض لعملية قتل من «تومرجي» - ممرض - عيادته صاحب الغيرة والذي يعتقد أن الدكتور يخلو بالمرمضة في حجرته. تفشل المحاولة وينصرف الدكتور إلى عملية عاجلة وينصرف في الوقت نفسه المدعوون وتبقى (الهانم) في قبالة السفيرجي (منصور) الذي يحمل بيده جمجمة الويسكي التي تفزعها وتروعها، وهذان هما الرمزان اللذان توسل بهما نعمان عاشور وارادهما في هذا الجزء من المسرحية الثلاثية، فقد رمز بالخادم لاصرار هذه الطبقة كدلالة على البقاء وبالجمجمة على حتمية فنائها؛ ونجد أن المؤلف من خلال هذا الحفل المقام في بيت (فوفو هانم) قد أراد أن يرمي إلى أن الطبقة الأرستوقراطية لم تتحطم تماماً.. صحيح أنها انتهت ظاهرياً ولكنها لا تزال تحاول المحافظة على كيانها في الخفاء، مترقبة نمو الطبقات الأخرى لكي تنهض بها، فهي تقف موقف المتمرد المتحفظ للانقضاض على مواقعها واستعادة وضعها الذي انتهى على مستوى الواقع المادي ولم ينته في ذاتها وتخيلاتها ونفوس أفرادها الحاملة والطامحة

إلى إعادة مثل هذا الوضع .

صراع الطبقة الوسطى

ومن هذه الطبقة العليا تنحدر إلينا الطبقة الوسطى وهي ممزقة على نفسها، تجمعها علاقات أسرية مفككة متآكلة دون أي رابط بينها، فالإحسان الأسري معدوم، لانعدام الأسرة التي تكاد تنهار، ومن أبرز عيوب هذه الطبقة حقدها على الطبقة العالية، مع اندفاعها إلى تطلعاتها المنهكة والمهلكة لوجودها، وهي طبقة - كما يرى نعمان عاشور - في حاجة إلى إعادة بنائها من جديد - وفي حاجة - على الأقل - إلى دعم بنائها من خلال إعادة ربط كيائها الأسري لتنظيم هذه الأسرة، مع تخليها عن تطلعاتها الفوقية المخملية وأحلامها الوردية. لذا جاءت « الليلة السوداء » لتكشف عن أسرة تتكون من زوج وزوجة وأبناء ثلاثة (ولدان و بنت)، وهي تعيش في شبه ضائقة مالية بعد كساد عمل الأب في السمرة، فعاشت على المستر بعد أن كانت ميسورة. ويموت رب العائلة في لحظة استعدادها لخطبة الابنة لأحد الشبان. وعلى الفور يأخذ الابن الأكبر في أعداد العدة لموازة الأب، وبهذا تكون هذه الليلة السوداء، شبه تلخيص حرفي للموقف الرئيسي في مسرحية (جنس الحريم) (٣٠) بفارق الموت الحقيقي للأب. وفي لحظة الإعداد لموازة الأب يعمي حقد الابن الطبقي - ومعه الأسرة - حتى في هذه اللحظة العصبية، فيرفض الاتصال بأعمامه وذويه - وهم من كبار الموظفين - لقطيعة كانت قد نشأت بين هذه الأسرة وبين هؤلاء الأقرباء، ولا يسعى حتى لمجرد إخبارهم ب وفاة الأب رغم حاجة الأسرة الشديدة للمال. ثم تدفعه تطلعاته وعقدته الطبقية إلى نبذ كل مراسيم الجنائز - مؤقتاً - والتفكير أولاً في أعداد نعي « يليق » بالفقيد مما يؤكد القيمة الاجتماعية للأسرة، وهو موقف يضيف إلينا معطيات جديدة، وهي إن الطبقة الارستوقراطية لا تفارقها انتهازيتها حتى في أحلك المواقف

وأخرجها، فعلى الرغم من أن الهدف من النعي هو ما مرّ ذكره، فإنه يضاف إليه هدف آخر ومهم وهو أن سطور النعي ستخلو من أسماء الأخوة «الأعداء» الكبار للأب الميت وسيقتصر على أسماء أولاده. إلا أن جرائد الصباح تفاجئ أبناء الأب الميت بأربعة اعلانات في الجريدة من الاخوان الذين اتخذوا من موت أخيهام سبيلاً وفرصة إلى إبراز اسمائهم وتلميعها اجتماعياً بدافع النزعة الارستوقراطية وتحقيقاً لمطامع الذات الانتهازية. وقد توزعت الاعلانات الأربعة ما بين الأسرة نفسها ثم اعلانات الاخوة الثلاثة للأب المتوفى وهم: وكيل وزارة ومستشار ومدير عام، حيث نشر كل منهم اعلاناً دون علم الآخر. وحفاظاً على «مكانتهم الاجتماعية» فإن الخلاف بينهم في هذه النظرة قد تجاوز الشكليات المركزية فيما بينهم؛ فقد اتفقوا جميعاً على شيء واحد وهو تسمية الفقيد ولقبه الوظيفي، فهو «وسيط تجاري» وليس بالسمسار. وهذا يبرز لنا ان المتوفى حتى بعد أن مات قد أصبح في حقيقة الأمر وسيطاً تجارياً لهم هم، فهذه التسمية أو هذا اللقب الجديد الذي أطلقوه عليه وغطى حقيقة نواياهم أصبح في صالح اسمائهم ومراكزهم، وهي أبلغ ادانة من المؤلف عاشور للطبقة الوسطى وأعنفها مع كثير من الحدة.

صراعات الطبقة السفلى

وإذا ما أتينا إلى الليلة الأخيرة نجدها (ليلة حمراء) يقضيها أفراد من الطبقة العامة من الطبقات الشعبية والتي لا تربطها روابط أسرية أو علاقات القرى سوى صلة المكان، دون علاقات عائلية على الإطلاق. وقد ساهم في وصول هذه الطبقة إلى هذا المستوى من التدني الاجتماعي عامل انخفاض المستوى الاقتصادي والجهل المستشري في أوصالها مع انخفاض المستوى الفكري والصحي وغيرهما. فلا رابط بينها إلا العلاقات الإنسانية وصلة الجيرة وعلاقة مكانية في الحي فقط. وهذا النوع من العلاقات هو

الذي يبقي على هذه الطبقة ويعطيها صفة الأصالة والبقاء. ومع هذا فإن هذه العلاقات الاجتماعية العامة لا تغني بل تؤكد — كما يقول نعمان عاشور— (٣١) ضرورة أن تنشأ علاقات أسرية وعائلية سليمة لتنظم هذه الطبقة في صورة سليمة من صور المجتمع الإنساني. وبلوغ هذا الهدف يضعنا أمام مسؤولية ثورية تجاه هذه القاعدة العريضة من المجتمع، إذ أن هذه الطبقة ما زالت حتى الآن تعاني من نفس الأمراض القديمة التي كانت تعاني منها قبل الثورة وتهدد بتدميرها وفنائها. وإعادة بناء المجتمع يحتم علينا ضرورة البدء بهذه الطبقة الشعبية لإعادة بنائها من جديد، لأن حالتها بلغت حد الانذار بالخطر.

و يترجم نعمان عاشور تشخيصه هذا للطبقة الدنيا في «الليلة الحمراء»؛ فيضعنا أمام مجموعة من الناس لا تربطهم أسرة واحدة أو قرابة محددة، ولكن علاقة إنسانية هي علاقة الجوار بحكم الانتماء إلى حي واحد أو بيئة واحدة، ويسميتها مجازاً «علاقة جغرافية»، أو هي علاقة الأصدقاء ولكنها أبداً ليست علاقة عائلية. ولعل هذا الجو هو الذي جعل نعمان عاشور عند تشخيصه لهذه الطبقة لا يضعها داخل نطاق الأسر أو العائلة مع أنه الكاتب الأول للأسرة المصرية بين كتاب المسرح في مصر، وإنما يعبر عن تشخيصه لهذه الحالة في إطار مجموعة من الأفراد تربطهم صلة الرحم أو الدم.

وتدور أحداث الرواية التمثيلية هذه في حي شعبي من أحياء القاهرة وفي منزل متواضع لصاحبه «فهمي أفندي» الأعزب والموظف في هيئة البريد، يجلس في حجرة رئيسية من حجرات شقته الصغيرة قلقاً أشد القلق يصيح السمع إلى أصوات موسيقية تصدر من مكان غير بعيد ويختلس النظر إلى أصحابها. ويمتد قلقه فيصبح توتراً وذلك عند قدوم «المعلم فتوح» بصحبة امرأة جميلة اسمها «ميمي» التي جاءت بغرض العمل في خدمة

«أفندي» الهيئة، وهي من الشخصيات النسائية البيئية التي تحمل في سلوكها كل متناقضات الإنسان فيها. ومن خلال هذه التناقضات نحس بأزمته وبأزمة هؤلاء الناس الذين يمتنونها دون دراية منهم بحقيقة أمرها فهم يعتبرونها - بمن فيهم الأستاذ فهمي البسيط - والذي آلت إليه أخيراً ليؤوبها رغم خوفه الشديد من الانتماء إليها - امرأة سيئة السمعة، فيتأزم الموقف بصورة أكثر حين نعلم أن (ميمي) هذه كانت غانية أو فنانة مبتدلة نشأت في الحارة ثم تركتها سعيّاً وراء فنّها حتى تخلى عنها هذا الفن مع أزواجها السابقين فعدت للحارة من جديد، وليس بين رجالها من لا يعرفها أو لا يهواها، فتعيش الحياة كيفما كانت وتسعى إلى الغفران في ظل عمل شريف.

والأستاذ فهمي أفندي يخشى من أن ينكشف أمره أمام أصدقائه وامرأة هذا ماضيها تدخل بيته في هذه اللحظة فهم أصدقاء من أهل الحي يمثلون مجموعة من أولاد البلد منهم: الحلاق والعجلاتي والجزار والتاجر، والذين تجمعهم هواية الفن وعشق الطرب، فينبههم المؤلف والمطرب والملحن والعازف. وقد تعودوا زيارة زميلهم فهمي في أحيان كثيرة لقضاء سهرة فنية في منزله، فأتوا كعادتهم ودخلوا الشقة مجتمعين في ليلتهم هذه احتفالاً بطلاق «الأسطى حنفي» الحلاق لزوجه. وقد تحققت شكوكه بعد قدومهم فوجدوا ميمي وهم كاملو العدد وبرفتهم أدوات لهوهم ومجونهم، فيبدأ الأمر معهم انهم قد وجدوا صديقهم في البداية متوتر الأعصاب على غير عادته فيكتشفون أخيراً سر هذا التوتر عندما تقع عيونهم على (ميمي) داخل شقة الرجل، فيداعبونه بأغانيهم الساخرة الماجنة خاصة وإن لكل واحد منهم ذكرياته الخاصة معها، فيبدأ الغناء الصاخب الساخر يُردد باستهزاء المخمور: (ميمي ميمي يا حبة عيني...) إلا أنها في النهاية تضيق بصراخهم وأنيابهم التي تريد أن تنهش لحمها فتواجههم بحقيقة أمرها

وتكشف لهم عن نيتها الشريفة، واذ تتم عملية المواجهة القاسية بين (ميمي) وابناء حيها ينصرف الجميع احتراماً للمرأة، فلا يجد فهمي افندي غضاضة في الانتماء إلى هذه السيدة التي يضمها إلى صدره زوجة له لا خادمة. ولا يجد حرجاً — أخيراً — في الانتماء إليها حيث يتزوجها!

أبعاد الدراما التصويرية في (ثلاث ليال)

وبقدر مانجح نعمان عاشور في كتابة المسرحية الطويلة نجح أيضاً في كتابة مسرحية الفصل الواحد، ولم يخرج عن الواقعية الشديدة الحقيقية التي التزم بها في مسرحه، فجاءت الفصول الثلاثة صورة مركزة لمسرحياته السابقة. ولقد حملت هذه المسرحية ظاهرة غريبة، فهي عبارة عن «ون اكتس» ذات الفصول الثلاثة المنفصل بعضها عن بعض ولا يربطها إلا انها تحدث في الليل، معتمداً في تصويره لهذه الطبقة على «حادثة» تخص الطبقة نفسها، مبيناً بأن الليل يجمع بين هؤلاء الناس، رامزاً بالليل إلى الضباب وسيطرته على الناس، وكأن المجتمع قد اغلقه السواد وتغلف به، فالليل عبارة عن ذلك السواد، والسواد به الغموض، فحياتهم ليس فيها معالم واضحة، متخذاً هذا الملمح كرمز لا يبراز هذه الحياة، ومن خلاله كتب نعمان عاشور فصوله الثلاثة مصوراً فيها الطبقة الارستوقراطية وكيف تعيش، ثم الطبقة الوسطى وهي تنشق إلى قسمين: طبقة دنيا وطبقة عليا، أي درك أسفل ودرك أعلى من الطبقة الوسطى، كما أخذ الطبقات الشعبية فقال بحدود ما قدر وسمح له أن يقوله (٣٢)، فلم يستطع أن يقول أكثر مما قال وهو: ان الطبقة الارستوقراطية هي الطبقة التي بدأت تنمر للأوضاع وأنها لم تهزم وان الثورة لم تقض عليها، وانها هي الطبقة التي مازالت قادرة على أن تتدخل في السياسة و«تعمل» بها، ومازالت تملك القدرة على التحرك وان تنشط سياسياً، متأهبة لاعادة نشاطها السياسي بمداراة الأوضاع. كما قال عن الطبقة الوسطى «إنها طبقة منهارة أو هي في

طريقها إلى الانهيار تعيش تحت ضغط الطبقة العليا وبظروف اقتصادية شنيعة ومؤلمة ... تحاول اجتيازها في هذه الفترة». أما الطبقة الشعبية فهي في نظره الطبقة الوحيدة الحية القادرة على النمو والتطور، ولكنها للأسف الشديد بعيدة عن الاهتمامات السياسية والمتغيرات الاجتماعية، فهي طبقة تتوفر فيها القيم والروابط الانسانية انما لاينتظر منها أي تحرك سياسي(٣٣)، لذلك تجد أن الليل يغمر هذه الطبقات الثلاث، دون أمل لانتظار التطور منها، إن لم ننتظر منها الجمود وإلى أي مدى سيستمر هذا الجمود وهذا الغموض، حتى عند ظهور الفجر!! وأين الفجر؟! ترى ان الفجر في هذه المسرحية يبرز في كل رواية من رواياتها الثلاث. وقد قصد المؤلف واراد أن يقول من خلالها: ان الظلام قد سيطر طوال الليل على حياة هؤلاء الناس الذين يعيشون فجراً «أسود» حيث يظهر لهم دون الاحساس به ودون أن يحدث لهم أو فيهم أي تغيير في مرحلة الجمود، فهم يعيشون الظلام دون أن يشعروا حتى بطلوع الفجر لا بالفجر نفسه، فهي طبقات لا تملك الإحساس بالزمن ولا ما يحدث به من تطور ولا حتى بالتطور ذاته.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لقد قدم نعمان عاشور مشاكل كل طبقة في هذه المسرحية وقضاياها الأساسية على حدة، في داخل هذا قالب؛ وأول شيء يُذكر للمؤلف بالتقدير هو أنه قد ادخل إلى المسرح شخصيات جديدة تدخله لأول مرة كشخصية المرأة العاملة، والمرأة الشعبية الكادحة والفتاة العصرية والريفية، بالإضافة إلى بعض الشخصيات من الرجال النمطية والعجائز الذين يصطدمون بالمنطق النقدي للحياة، بما يبين دراية نعمان عاشور بمفهوم البيئة المصرية في أشكالها المدنية والريفية وفهمه لملامح الإنسان فيها، سواء الشخصية النمطية أو المحدودة أو الخالصة، بما يبين وعيه بإنسان البيئة

والطبقة التي ينتمي إليها، وذلك خلال مسرحياته التي أبرزها المغماطيس،
وابور الطحين، ثم أخيراً مسرحية «ثلاث ليال».

الهوامش:

- (١) مقدمة (قضايا الأسرة المصرية في مسرح نعمان عاشور) محمد مبارك (كاتب السطور)
رسالة ماجستير، مخطوطة - ١٩٨٠.
- (٢) المصدر السابق: ١٠٧ - ١١٤.
- (٣) المصدر السابق: ١٣٠ - ١٣٧.
- (٤) نفس المصدر السابق من ١٣٢ وما بعدها.
- (٥) التطور الفكري لمسرح نعمان عاشور، احمد شلبي، مجلة «المسرح» القاهرة، عدد
٢٩، مايو ١٩٦٦: ٧٠.
- (٦) ارجع إلى المسرحية.
- (٧) انظر تحليلاً لها في هذا الجزء.
- (٨) ارجع إلى الجزء الأول من هذا المبحث الأدبي.
- (٩) انظر تحليلنا لها في الجزء الثاني من هذه الدراسة.
- (١٠) المبحث السابق، الجزء الأول.
- (١١) انظر المسرحية (مسرح نعمان عاشور) ج ١: ٢٣٥ - ٣٣٠.
- (١٢) طالع المسرحية.
- (١٣) راجع المسرحية.
- (١٤) اقرأ المسرحية.
- (١٥) انظر المسرحية.
- (١٦) انظر تحليلنا لها في «قضايا الأسرة المصرية، مسرحيات نعمان عاشور»:
٢٠٤ - ٢٢٢.
- (١٧) المصدر السابق: ٢٧٧ - ٢٩٨.
- (١٨) ارجع إلى المسرحية.
- (١٩) انظر المسرحية.
- (٢٠) راجع المسرحية.
- (٢١) مجلة (صباح الخير) المصرية، عدد ١١٤١، الخميس ١٧/١١/١٩٧٧.
- (٢٢) انظر «الثلاثية الطبقية» في رسالة «قضايا الأسرة...»: ٣٢٠ - ٣٢٩، كذلك
انظر تحليلنا للثلاثية في نفس المصدر: ١٣٩ - ١٨٥.

- (٢٣) المصدر السابق : ٦١ .
- (٢٤) التي جاءت في موسم (١٩٦٢-١٩٦١) بعد «عيلة الدوغري» مباشرة، وقد عرضت في نفس الموسم .
- (٢٥) المسرح حياتي، نعمان عاشور: ١٧٧-١٨٣ .
- (٢٦) مقابلة شخصية .
- (٢٧) وهو الكاتب الصحفي (انيس منصور)، المسرح حياتي: ٢٠٧، ٢٠٨ .
- (٢٨) مقابلة شخصية .
- (٢٩) المسرح حياتي: ١١١-١٧٢ .
- (٣٠) قضايا الأسرة المصرية ... : ١٨٦ - ١٩٨ .
- (٣١) مقابلة شخصية مع نعمان عاشور جرت في ١٩٧٧/٤/٥ .
- (٣٢) نفس المصدر السابق .
- (٣٣) المصدر السابق .



التأليف المسرحي في سورية

١٩٤٥ - ١٩٦٧ م

دراسة:
أحمد زياد محبى

تبدو حركة التأليف المسرحي في سورية بين عام ١٩٤٥ وعام ١٩٦٧ بعيدة عن المسرح 'بعداً واضحاً، فثمة مئة نص مسرحي مطبوع في هذه المرحلة، لم يمثل منها غير قليل، لا يزيد عدده على عشرة نصوص، حتى لتبدو هذه الحركة ممثلة لظاهرة أدبية مستقلة لاصلة لها بالمسرح. ولهذا كان هذا البحث معنياً بالتأليف، لغلبته على العروض، في النشاط المسرحي، ولتشكيله جانباً فيه مستقلاً، جديراً بالدرس وحده.

التأليف المسرحي والواقع السياسي

شهدت سورية خلال المرحلة المحددة للبحث، والممتدة على أكثر من عشرين عاماً، تقع بين سنة ١٩٤٥ وسنة ١٩٦٧، حوادث تاريخية، خلقت تغيرات كبيرة وخطيرة، في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، في القطر، وعلى العكس مما هو متوقع، لم تلق هذه الحوادث والتغيرات صدى لائقاً لأهميتها في التأليف المسرحي، فخلال المرحلة المحددة للبحث لا يعثر المرء تغير ستة عشر نصاً مسرحياً يعنى بقضايا الواقع السياسي، من مجمل مئة نص، نشرت في هذه المرحلة. وإذا كانت النصوص تدل في قلبها على الاهتمام بالقليل الذي كان يوليه الكاتب المسرحي للواقع السياسي، فإنها تدل في طبيعتها على قصور هذا الاهتمام وضحائه. وسوف تتضح طبيعة هذا الاهتمام من خلال استعراض النصوص، التي يمكن أن يلاحظ فيها ثلاثة اتجاهات متميزة، متطورة، يكاد كل اتجاه فيها أن يمثل مرحلة.

الاتجاه الخطابى الانفعالي:

الاتجاه الأول في الاهتمام بالواقع السياسي هو الاتجاه الخطابى الانفعالي، ويمثله (خليل الهنداوي) وهو أديب برز في الثلاثينات والأربعينات بمسرحيات اسطورية يعالج بها أفكاراً ذهنية مجردة، متنكراً للواقع، حاطاً من قدر الواقعية، ولكنه بعد نكبة فلسطين أخذ يهتم بالواقع، ولا سيما في الخمسينات، ولكنه لم يلبث أن انسحب ثانية بعيداً عن الواقع، ليعنى بالتاريخ والأسطورة، مخلفاً أربع مسرحيات واقعية قصيرة، وهي: «طريق العودة»، و«تسع بنادق فقط»، و«الفدائي الصغير حسن» و«إنه سيعود» (١).

والمسرحيات الثلاث الأولى مستوحاة من نكبة فلسطين، سنة ١٩٤٨، وهي تعرض لما عاناه الشعب العربي في فلسطين من قسوة التشرد واللجوء، عقب النكبة، كما تعرض لما قدمه من صور البطولة في التصدي لقوات العدو

الصهيوني. وتقدم المسرحية الرابعة صورة من بطولات الشعب العربي في مصر، في صده العدوان الثلاثي، سنة ١٩٥٦.

والمسرحيات في اقترابها من الواقع لا تمثل أكثر من الاستجابة الانفعالية الأولى للواقع، بما طرأت عليه من متغيرات، اتخذها الكاتب مناسبة للتعبير، من غير أن يمتلك رؤية واضحة أو محددة.

إن مسرحيات (المهنداوي) الواقعية قائمة على بطولة فردية، تعتمد الافتعال، ويمتزج بها حزن كبير، قوامه المبالغة، ويدخل ذلك مشاعر وطنية وقومية دعاوية. تأتلق فيها أفكار إنسانية عامة، ويقدم هذا المزيج في حوار رشيق، فيه لمسات فنية بليغة، غير مرتبطة بالعمل المسرحي، الذي هو في حقيقته عمل ضعيف البناء مفكك.

الاتجاه المثالي الإنساني:

ولقد رافق الاتجاه الأول اتجاه آخر في الاهتمام بالواقع السياسي، عاصره في فترة الخمسينات، وهو اتجاه مثالي إنساني، تجلّى اهتمامه بالواقع في إبراز بطولة فردية، في سبيل مبدأ قومي إنساني، هو التحرر على الأغلب، ويتم تقديم ذلك كله في إطار من الثقافة الغربية، التي تبدو واضحة التأثير في الكاتب.

ويمثل هذا الاتجاه (مصطفى الحلاج)، في مسرحيته اللتين تعودان إلى النصف الثاني من الخمسينات، وهما «القتل والندم» (٢) و«الغضب» (٣) اللتين تمثلان ثنائية واحدة.

والمسرحية الأولى تعالج موضوع التحرر الوطني، بما فيه من أبعاد إنسانية، فتصور كفاح الثوار في سبيل حرية الوطن، وتعرض لما يحمله كفاحهم من قضايا يعتمل بها تفكيرهم من بحث عن معنى للقتال، غير تحرير الأرض، يرتبط بتحرير إرادة الإنسان. ويدخل في ذلك الحب، الذي لا يقف عند حب شخص بعينه، إنما ينطلق منه إلى حب الناس جميعاً. والحياة والسلم،

مما يتفق مع الثورة في تجاوزه لمعنى القتال الضيق، إلى تحقيق كرامة الإنسان.

والمسرحية الثانية تعالج موضوع العنف الاستعماري، بما فيه من أبعاد إنسانية أيضاً، فتصور ظلم المستعمرين، وتعذيبهم أبناء الوطن، وتعرض لصور من هذا العنف، يتخللها إحساس المستعمرين أنفسهم بالألم، يشتركون به مع من يعذبونهم ويشعرون بخطأهم، ويندمون على ما فعلوا، فيقدم بعضهم على الانتحار، على حين ينضم آخرون إلى الثوار من أبناء الوطن.

ان اهتمام (الحلاج) في مسرحيته بالواقع العربي من خلال مشكلة الاستعمار والتحرر، بما يرتبط بذلك من بعد قومي، وبما يحمله هذا البعد من معان إنسانية، يعبر في الواقع عن جل القضايا السياسية التي كانت مطروحة أواسط الخمسينات، في سورية وفي الوطن العربي.

ولكن (الحلاج) كان منطلقاً من الواقع في انتقاء الموضوع فحسب، ولم يكن مرتبطاً به في معالجته، وهو يعبر عن الواقع من خلال ثقافته، التي تطفئ على أسلوب معالجته للموضوع، فيقدم عملاً فيه تصور ذهني عن الواقع، لاصورة له، وهو يغرق بعد ذلك في تأملات إنسانية عامة شاملة، تطفئ على فكره، فيطول لديه الحوار، ويغيب الفعل.

الاتجاه الواقعي الانتقادي:

ان الاهتمام الواعي للواقع، والمدرّك لقضاياه المتعددة، والكاشف عنها بحدة وجراً، والباحث عن أسبابها الحقيقية، هو ما يمتد به الاتجاه الثالث في الاهتمام بالواقع السياسي.

وفي هذا الاتجاه يتم التعبير عن نقمة حادة، وإحساس بالاحباط شديد، فتكشف القضايا السياسية، في الواقع المحلي بجرأة باسلة، ولكن في يأس كبير، فلا أمل ولا رجاء، وليس ثمة غير الوقوف عند مظاهر العنف والظلم، من غير بحث عن إمكان التصدي والكفاح.

ويمثل ذلك الاتجاه (سعد الله ونوس) الذي قدم خلال السنوات الممتدة من عام ١٩٦٤ إلى عام ١٩٦٧ أربع مسرحيات قصيرة، ترتبط بالواقع السياسي، ارتباطاً مباشراً، وهي: «فصد الدم» (٤) و«لعبة الدبابيس»، و«المقهى الزجاجي» و«بائع الدبس الفقير» (٥).

والمسرحية الأخيرة من أقوى مسرحيات (نوس) في تلك المرحلة، وأكثرها شهرة، فقد أتيح لها العرض على خشبة المسرح، وفيها يتعرض للسلطة المستبدة، فيكشف ممارساتها القمعية، ضد أفراد من الطبقة المسحوقة، التي لاتملك قوت يومها، والتي تبحث وراء اللقمة، ولاتتدخل في أمور السياسة، وهو يدينها بهذا الموقف السلبي الذي تتخذه، والذي يجبر عليها أوحش العواقب.

وفي الاتجاه نفسه تقع مسرحية متميزة هي «العصفور الأحذب» لمؤلفها (محمد الماغوط) (٦) وهي تطرح قضية الجماهير المسحوقة، والثورة المزيفة، فتصور القمع العنيف الذي يعاني منه البائسون في السجن ومايلقونه من عذاب، تكبل به أرواحهم ونفوسهم، كما تصور البؤس الرهيب الذي يعاني منه الفلاحون في الريف الذي هو دون السجن بما يعيش فيه الفلاحون من فقر وجهل ومرض وحرمان وذل وهوان. ثم تصور فئة تنتفض باسم الشعب فتغير السلطة الحاكمة، فيأمل الناس فيها الخير والعدالة، ولكن السلطة الجديدة تخضع الشعب لما كان خاضعاً له من قبل، بل تبدو أكثر عسفاً وظلماً.

تقوم الاهتمام بالواقع السياسي

ويمكن أن يلاحظ على الاهتمام بالواقع السياسي في التأليف المسرحي بأنه اهتمام متطور نحو الوعي الأعمق، والارتباط الأفضل بالواقع، ولكنه يظل اهتماماً يغفل دور الجماهير، في الكفاح، ولا يحمل رؤية مستقبلية تزرع شيئاً من التفاؤل.

وهو اهتمام محدود الموضوعات، متأثر بالثقافة الغربية، يطغى عليه الاتجاه

الذهني، ويرجع هذا إلى أسباب كثيرة، منها بعد الكاتب نفسه عن عيش الواقع ومعاناة قضاياها، واعتماده الثقافة بديلاً عن التجربة، ومنها غياب جرائده، وعدم التزامه بموقف محدد وعدم تطلعه إلى الارتباط بال جماهير وممارسة دوره فيها. ومن تلك الأسباب أيضاً غياب الحرية، وقلة إمكانات النشر، وضعف الثقافة المسرحية، وغياب المسرح.

التأليف المسرحي والواقع الاجتماعي

يبدو الاهتمام بالواقع الاجتماعي في التأليف المسرحي في سرورية اهتماماً كبيراً، برز في مسرحيات كثيرة، متنوعة، مواكبة للمتغيرات، مثله للواقع، ومرتبطة به، بقوة وعمق، وفي حيوية ونشاط. فالمسرحيات تمثل، والمسابقات تقوم، والمؤلف ينذر حياته للمسرح، يكتب ويمثل ويخرج. مسابقة مسرحية رائدة:

ثمّة ظاهرة ثقافية فريدة، في مطلع الخمسينات، زودت التأليف المسرحي في سورية بعدد من النصوص، وأبرزت الاهتمام بالتأليف المسرحي، وبالواقع الاجتماعي. ففي العدد العاشر تاريخ ١٦ كانون الثاني سنة ١٩٥٠ من مجلة «النقاد» الدمشقية، تم الإعلان عن مسابقة للمسرحية الاجتماعية، اشترك فيها عشرون كاتباً من سورية، فاز منهم بالجائزة الأولى (ممتاز الركابي) وفاز بالجائزة الثانية (حسيب كيالي). وقد نشرت المجلة على صفحات أعدادها معظم المسرحيات التي اشتركت في المسابقة، ومنها «الحاجة كمالا» للركابي، و«الصديقان» للكيالي (٧).

وتدل تلك المسرحيات على عناية كبيرة بالواقع الاجتماعي، ولكنها عناية جزئية غنائية، تنظر إلى ظاهرة أو مشكلة جزئية، كالبلخل أو الطلاق أو الخيانة الزوجية، فتعزلها عن سياقها الاجتماعي، وتعالجها بوصفها حالة سيكولوجية تنتهي على الأغلب نهاية مثالية مُرضية.

وللمسابقة فضل الكشف عن مواهب في التأليف المسرحي، قدمت فيما

بعد عطاءات في المسرح كبيرة، وقد تمثلت عند اثنين من كانوا قد اشتركوا في المسابقة، وهما: (حسيب كيالي)، و(مراد السباعي).

كاتب اجتماعي ساخر:

استطاع (حسيب كيالي) بما قلّبه من مسرحيات اجتماعية، منذ الخمسينات، أن يحدد لنفسه اتجاهاً خاصاً متميزاً في الارتباط بالواقع الاجتماعي ومعالجته، وهو اتجاه تفرد به وتألّق من خلاله، واستمر فيه بعطاء متصل إلى اليوم.

يستمد (الكيالي) موضوعاته من الحياة اليومية، فيلتقط ظواهر صغيرة، أو حالات عابرة، ويقدمها في مواقف قصيرة، ساخرة، يعتمد فيها البساطة والعفوية، ويقدم ذلك بلغة لاصقة بالحياة اليومية، لاتعقيد فيها ولا تكلف، هي لغة عامية.

وفي سنة ١٩٦٤ فاز (حسيب كيالي) مناصفة، مع كاتب آخر، بالجائزة الأولى في مسابقة وزارة الثقافة للمسرحية، وذلك بمسرحيته «قارعو الأبواب»، وهي أول مسرحية طويلة للكيالي، وتقع في ثلاثة فصول، وتعرض لاتجاهين في الحياة، الأول متعلق بالثقافة، منصرف عن الحياة، لايعرف كيف يناهاها، والثاني متعلق بالحياة، بذكاء، يستطيع أن يناهاها بحذقة.

لقد عني الكيالي في مسرحياته بالموظفين والمثقفين، فصور عجز هؤلاء، وبؤس أولئك، في سلبية قائمة، كما كانت نظرتهم إلى المرأة نظرة ازدراء، لايرى فيها غير الغباء، والضعف، والجسد القبيح المشوه.

وكانت سخريته مرة لاذعة، فيها قدر كبير من التهمك، ولا تحمل شيئاً من الوثوق أو التفاؤل، بالتغيير، أو إمكانه، على الأقل.

كاتب وممثل ومخرج:

والكاتب الثاني الذي تألق من اشتركوا في مسابقة مجلة «النقاد» هو

الكاتب المسرحي (مراد السباعي). وهو يمثل بين كتاب المسرحية في سورية ظاهرة متميزة، وهي ارتباطه المبكر بخشبة المسرح، يمثل عليها، ويخرج عليها، ويؤلف.

وما يلاحظ لدى (السباعي) هو مقدرته الفائقة في بناء المسرحية بناء متيناً محكماً، يحسن فيه سلسلة الحوادث، وتعتيقدها، ويمكن أن يُلاحظ لديه اتجاهان في الكتابة: الاتجاه الأول عني فيه بكتابة مسرحيات قصيرة، لا غاية وراءها غير الاضحاك والاتجاه الثاني عني فيه بكتابة مسرحيات طويلة يرمي منها إلى فضح الطبقة البرجوازية. ويمثل الاتجاه الأول مسرحياته الثلاث القصيرة: «سجين الدار» و«قطعة الدانتيل» و«بائعة الأعشاب». ويمثل الاتجاه الثاني مسرحياته الطويلتان: «وراء الأمل» و«أنت أبي» (٨).

وثمة كاتب مسرحي آخر يشبه (مراد السباعي) في اهتمامه بالواقع الاجتماعي وعمله مخرجاً وممثلاً ومؤلفاً، ولكنه دون (السباعي) في النضج الفني، وهو (وليد مدفعي) (٩).

ولقد قدم (وليد مدفعي) مسرحيتين الأولى (وعلى الأرض السلام) والثانية (البيت الصاخب)، وهو يعالج في الأولى قضية أخلاقية، تتعلق بالضمير الذي يصحو، فيردع صاحبه عن الغواية، فيثوب إلى الرشاد. ويعالج في الثانية المتغيرات في المجتمع، وما تحدثه من صراع، بين القديم والجديد، ومحور هذا الصراع هو الأخلاق، الذي هو نفسه محور الصراع في المسرحية الأولى.

تمرّد الفلاح المثقف:

تحكي مسرحية «رجال محاصرون» لمؤلفها (مطاع صفدي) (١٠) قصة شاب مثقف، قدم من الريف إلى المدينة، ليتابع دراسته الجامعية، فأخذ بالمدينة والثقافة والتحرر، وساق اخته إلى تحقيق ما يحقّقه هو، من سهر ورقص مع الأصدقاء، فأثار نقمة أهله عليه، وعلى أخته، ولاسيما بعد أن

تورطت في علاقة مع صديقه، فأخذوا يطالبونه بذبحها، ثم تبين له أنهم يتمسكون بمعاني الشرف رياء، كي يحفظوا للبيك تملكه لأراضي الفلاحين، ويحفظوا لأنفسهم سيطرتهم على الفلاحين، ويضمنوا لأنفسهم بعد ذلك العيش في شيء من الرغد والرفاهية.

والمسرحية تعرض للأفكار التحررية الجديدة المكتسبة بالثقافة، والداعية إلى الحرية الفردية وحق المرء في تحقيق ذاته وعيش ما يشاء من خبرات وتجارب، وهي الأفكار التي تعلق بها الشباب الذين اتاحت لهم الثقافة الغربية الوافدة، ولكنهم كانوا محاصرين بالأفكار القديمة بما فيها من حجر وتقييد.

ان مسرحية (رجال محاصرون) هي نتاج للتحويلات الاجتماعية التي شهدتها سورية أواخر الخمسينات، في عهد الوحدة مع مصر، وهي المرحلة التي شهدت انهيار الاقطاع بصدور قرار الإصلاح الزراعي، وتحديد الملكية، والتي شهدت أيضاً نهوض الثقافة وانتشارها، والمناذاة بتحرير المرأة.

ويمكن أن تعد هذه المسرحية توطئة لما سيعقبها من مسرحيات تصور الصراع الطبقي، ومنها مسرحية «دخان الأقبية» لمؤلفها (يوسف مقدسي) (١١).

الصراع الطبقي:

تحكي مسرحية «دخان الأقبية» قصة ابن السيد الكبير الذي يتلصص من سطح القصر على بيوت الجيران، فيرى بنتاً أمام إحدى النوافذ وهي تتعري، وتتنبه إليه أمها فتغضب، وتجيء إلى القصر مع الجارة والمختار لتشكو الولد، ويلتقيها عجوز فقير يعمل خادماً في القصر، فيعمل على صرفها بسلام بعد تدخل الشرطي، ثم يزور هذا العجوز الأم في البيت ليخبرها بوقوفه إلى جانبها، وما يلبث أن يحضر السيد الكبير ليخطب البنت إلى ابنه، فتوافق الأم، وتتخلى عن خطيب ابنها، وهو عامل فقير، وتحسدها الجارات،

ويغضب الفقير العجوز، ويثور، ويعلن تخليه عن القصر، ولكنه مايلث أن يرجع إلى القصر، وتأخذ الأم في التردد على القصر مع ابنتها، للقاء الشاب ابن السيد الكبير، ولكن هذا غير مبال بالأم ولا بابنتها، فهو متعلق بالخدام الصامته التي تعمل في القصر والتي يسهر على رعايتها العجوز، ويصرف الشاب ابن السيد الكبير الأم وابنتها، ثم يرقى إلى سطح القصر، على حين يمضي العجوز إلى الخادم الصامته، فيحتضنها ويؤكد لها انتصار الفقراء الكادحين.

وواضح ان المسرحية تسعى إلى طرح فكرة الصراع الطبقي طرحاً ذهنياً مجرداً، من غير أن تنجح في تصوير الواقع، أو أن تقترب منه.

الإقطاعي والتمرد :

وتقدم مسرحية «المخاض» لمؤلفها (مدوح عدوان) (١٢) وعياً طبقياً حاداً ضد الإقطاع. وهي مبنية على شخصية (شاهين) التاريخية، وكان متمرداً، ظهر في منطقة مصياف، في الساحل السوري، في مرحلة مابعد الاستقلال، ثائراً على الإقطاع، الذي كان سائداً آنئذ.

والمسرحية تصور البيك يصطنع الدرك ليسيّطّر بهم على الفلاحين، وهو خاضع للحكومة، ومتآمر معها، والدرك يأكلون على موائده، متخلصين من حياة البؤس، وهم يتحكمون بأعقاب بنادقهم في اشقائهم الفلاحين، وهؤلاء يخضعون للإقطاعي، ويقدمون له الولاء، ويخافون الدرك، وهم فيما بينهم متخاصمون، يقتل بعضهم بعضاً، يشكون من الجوع والفقر، وبها يعللون ذلهم وخوفهم، وهم متمسكون بالعصبية الأسرية، وقد يظهر فيهم تمرد مثل (شاهين) فيعجبون به، وينشدون باسمه القصائد، ويغنون له، ولكنهم يضجرون من تمرده ويميلون، لأنه لا يحقق لهم شيئاً، بل يجر عليهم عسف الدرك، فيسلمونه إلى الأسر.

وإذا كان التمرد الفردي لا يحقق شيئاً، إذ ينتهي غالباً إلى الإخفاق، وإذا

لم يكن هو سبيل الخلاص الحقيقي، فإما هو في الحقيقة فعلاً عبثياً، ولا جهداً ضائعاً، فهو مرحلة لا بد منها، ينبئ الحس، ويشير الوعي، ويؤكد من خلال إخفاقه أن الثورة هي الخلاص، والتي هي المرحلة التالية له. وهذا ما غفلت عنه المسرحية، فانقادت وراء تأكيد إحقاق التمرد الفردي، حتى بلغت درجة الاعتذار للواقع، والادانة للتمرد.

تقوم العلاقة مع الواقع الاجتماعي

إن أهم ما تتميز به النصوص التي عنت بالواقع الاجتماعي هو الفرصة التي أتاحت لمعظمها، فعرضت على خشبة المسرح، وهي على الأغلب لكتاب أرتبطوا بالمسرح، يكتبون له ويخرجون، بل يمثلون فيه أحياناً، مثل (مراد السباعي) و(وليد مدفعي).

كما كانت تلك النصوص بمنجى من طغيان الثقافة الأجنبية، ومؤثراتها المباشرة، ولا تظهر مثل هذه المؤثرات عند غير (مطاع صفدي).

وفي كل الأحوال، كان الاهتمام الذي أولاه التأليف المسرحي في سورية للواقع الاجتماعي اهتماماً كبيراً، وجاداً، ومخلصاً، اعتمد في البدء السخرية والتهكم، ثم أقدم على التصوير الجاد، والجريء، عند (مطاع صفدي)، ومن تلاه.

التأليف المسرحي والتاريخ

اعتمدت المسرحية العربية منذ نشأتها الأولى على التاريخ، تتخذ منه مصدراً لموضوعاتها، حتى يمكن القول إن المسرحية لم تلق القبول، ولم تحقق الانتشار في المجتمع العربي، إلا باعتمادها التاريخ مصدراً لها، ولا سيما بعد أن كتب (أحمد شوقي) مسرحياته التاريخية المعروفة، ومنها (انطونيو وكليوبترا) و(قبيز) و(أميرة الأندلس).

وفي سورية ازدهرت المسرحية التاريخية في مرحلة الانتداب الفرنسي (١٩٢٠-١٩٤٥) ازدهاراً كبيراً، فقد اتخذ منها الكتاب وسيلة للتحرير

على مقاومة المستعمر، وتأكيد معاني البطولة والعروبة والحرية، ومن أبرز تلك المسرحيات (ذي قار) للشاعر (عمر ابوريثة).

المرحلة الأولى: ١٩٤٦-١٩٦٢

و«ميسلون» هي المسرحية الأولى التي تصدر في سورية بعد جلاء المحتل الفرنسي، فكأنها في صبيحة الاستقلال تذكر بعشية الاحتلال، فالذكرى غالية، وفيها نفع للمذكرين، وهذا ما قصد إليه (بدرالدين حامد) مؤلف المسرحية، كما صرح في مقدمتها (١٣).

والمسرحية تتخذ من سقوط سورية تحت الانتداب الفرنسي مصدراً لها فتبدأ بتتويج (فيصل) ملكاً على سورية في ٨ آذار ١٩٢٠ وتنتهي بخروجه منها ودخول الفرنسيين دمشق في ٢٨ تموز من السنة نفسها. مصورة خلال ذلك كفاح الشعب العربي في «ميسلون» واستشهاد رجالاته، دفاعاً عن الوطن.

ولقد استطاع المؤلف أن يتتبع جزئيات الماضي بدقة، وأن يحشد لها صوراً كثيرة، بأمانة وحرفية كبيرة، ولكنه لم يستطع أن يخضع تلك الجزئيات لشعور سائد أو فكرة مسيطرة، فهو يمتلك القدرة العقلية التي تلتقط الجزئيات بعد تحليل، ولكنه لا يملك الحرارة النابضة التي تصهر تلك الجزئيات، وتوحد بعضها في بعض.

والمسرحية الثانية التي صدرت في سورية بعد الاستقلال متخذة من التاريخ مصدراً لها هي «المأمونية» (١٤) التي لم تظهر إلا بعد مضي أكثر من عشر سنوات على ظهور المسرحية الأولى، فقد صدرت سنة ١٩٥٧، وإن كان مؤلفها الشاعر الشاب (أحمد سليمان الأحمد) قد وضعها قبل ذلك التاريخ، فقد كتبها، كما صرح في المقدمة، سنة ١٩٤٧، وهو دون العشرين من عمره.

والمسرحية تصدر عن تاريخ الدولة العباسية، في فترة هي من أزهى

فتراتنا وأقواها، ففيها توسعت رقعة الدولة، وامتد سلطانها، واغتنت بالعلماء والفلاسفة والمفكرين والأدباء، وهي فترة حكم المأمون، وتستوحى المسرحية من هذه الفترة حياة إحدى الجوارى، فتبني عليها حبكة، وهي الجارية (عريب) التي اشتهرت بذكائها وجمالها، وبحب (المأمون) لها، الذي نسبها إليه، فلقبها بـ(المأمونية).

والمسرحية لا تتصل بواقع الفترة التي ظهرت فيها بشيء، فهي مسرحية تاريخية، في مصدرها، وغايتها، وموضوعها، وقد نجحت في تصوير الفترة التاريخية التي صدرت عنها فأحياتها، وبعثت فيها الدفء والنبض.

المرحلة الثانية: ١٩٦٢-١٩٦٦

وبعد «المأمونية» لم تظهر في سورية مسرحية تتخذ من التاريخ مصدراً حتى سنة ١٩٦٢ حين بدأت تظهر سلسلة من المسرحيات الثرية القصيرة للكاتب المسرحي (خليل هندأوي).

لقد كان (الهندأوي) في مسرحياته التي صدر فيها عن التاريخ يلتمس في التاريخ عالماً خاصاً، كالأساطير، يرتاح اليه ويطمئن، ويمارس فيه الكتابة، بل الحياة، ببسر وسهولة، من غير صعاب ولا عراقيل، فهو عالم الأحلام والأهام، يستطيع أن يغنيه بالمشاعر، والمواقف النبيلة، وأن يجد فيه بديلاً من الواقع، في نزوع رومانتيكي واضح.

وفي مسرحيته «درة قرطبة» (١٥) يستوحى حياة شاعر الحب والسياسة في الأندلس (ابن زيدون)، الذي تعاون مع (المعتمد بن عباد) في الاستيلاء على قرطبة، ويصدر (الهندأوي) عن هذا التعاون، فيقدم مسرحية حافلة بالمواقف الرومانتيكية، فيجعل (ابن زيدون) يسجن لأجل ولادة، ويفر من السجن لأجلها، ويغزو قرطبة ويستولي عليها لأجلها، ثم يتخلى عنها لأجلها، فالحب، والحب وحده، هو المحرك الأول لكل تلك البطولات.

لقد كان (الهنداوي) يرجع إلى التاريخ هرباً من الواقع، ليتغنى بالبطولات الفردية، التي يفهمها من خلال المشاعر والعواطف، فيشدو بها، في غناء عذب، يهذب فيه الواقع، ويرتفع فوقه، ليجد في التاريخ ملاذاً، فيه الرغد والهناءة.

المرحلة الثالثة: ١٩٦٦ - ١٩٦٨ :

وبدءاً من عام ١٩٦٦ أخذت تظهر مسرحيات طويلة، تعتمد التاريخ مصدراً لها، ترتبط من خلاله بالواقع:- محددة بذلك بداية مرحلة جديدة، امتدت إلى ما بعد نكسة حزيران ١٩٦٧.

ومن تلك المسرحيات مسرحية «الإزار الجريح» أو «جبل بن الأيهم» للشاعر (سليمان العيسى) (١٦). والمسرحية تصدر عن تاريخ صدر الإسلام، متخذة من قصة إسلام (جبل بن الأيهم) في خلافة (عمر بن الخطاب) محوراً لها تبني عليه حبكتها.

ويظهر (جبل) في المسرحية رمزاً للطبقة الأرستقراطية التي ارتبطت مصالحها بالاستعمار، فخدمته وخدمها، وتعاونت معه على ضرب الشعب. كما يظهر (عمر بن الخطاب) في المسرحية رمزاً للمثل الجديدة: الحق والعدل والمساواة.

ثم ظهرت مسرحية «غادة أفاميا» للشاعر (عدنان مردم بك) (١٧) وهي مستوحاة من التاريخ القديم لمدينة (أفاميا) الواقعة في سهل الغاب، القريب من الساحل السوري.

ويبرز في المسرحية (الوليد) زعيم المدينة، رمزاً للنزوع المثالي والإيمان المطلق بانتصار الحق والخير والعدالة. وهزيمة الباطل والظلم والفساد، من غير عنف ولا كفاح، فلقد احتل الرومان (أفاميا) والشعب متحفز للمقاومة، ولكن الزعيم مقتنع بأن الحوار وحده كفيل بإنهاء الاحتلال.

ثم ظهرت مسرحية «حكاية الأيام الثلاثة» لمؤلفها (الدكتور عمر النص) (١٨) وهي تشبه المسرحية السابقة في التغمي بقيم العدل والخير والحق، وامكان انتصارها، حتى من غير كفاح، ولكنها تمتاز عنها بأنها أكثر منها حيوية، واقناعاً.

والمسرحية تتخذ من غزو المغول لبلاد الشام، بعد إسقاط الخلافة العباسية، في بغداد سنة ٦٥٦ هـ مصداً لها، تنطلق منه، لالتستمد من التاريخ مادتها، بل لتد هي نفسها بمادة جديدة. إذ تبتني المسرحية مدينة من الخيال، تقيمها على الطريق إلى دمشق، وتسميها (جالوق). ويدخل الغزاة إلى (جالوق)، فيدور الصراع، بينهم، وهم القتلة الظالمون الطغاة، وبين المدينة الآمنة الجميلة، ينتهي إلى انتصار المدينة من غير قوة ولا عنف، ويضطر الغزاة إلى مغادرة البلد، بعد أن تعرف كل واحد منهم إلى حقيقته، وتكشفت له ذاته، وأدرك نقاء المدينة وجمالها.

تقوم الاتجاه نحو اتخاذ التاريخ مصداً:

ولعل أهم ما يلاحظ في الاتجاه نحو التاريخ، لاتخاذ مصداً للتأليف المسرحي، هو غلبة المسرحيات الشعرية عليه، ومناسبة الفصحى للحوار في المسرحيات النثرية مناسبة ناجحة.

كما يلاحظ أن الصدور عن التاريخ كان على الأغلب صدوراً انفعالياً قوامه الإعجاب بالماضي، والتعلق بما فيه من قيم ثابتة، والاعتقاد بأنه مراحل متكررة، يعيد بعضه بعضه، من غير الاستناد إلى فهم له دقيق، والانطلاق من موقف منه محدد.

التأليف المسرحي والأسطورة

لم يعن أحد في التأليف المسرحي في الوطن العربي بشيء من المصادر الأسطورية، حتى سنة ١٩٣٢ حين أصدر (توفيق الحكيم) مسرحية «أهل الكهف».

ولقد تأثر به في سوربة (خليل الهنداوي)، وأخذ يعتمد مثله الأسطورة، ليعبر بها عن قضايا فكرية، ينطلق فيها من ثقافته، بعيداً عن مشكلات الواقع.

الأسطورة وقضايا الفكر المجردة:

ومسرحية «هاروت وماروت» هي أول مسرحية منشورة (للهنداوي) وقد كتبها كما ذكر في مقدمتها سنة ١٩٣٣ ولكنه لم ينشرها حتى سنة ١٩٤٢، وقد نشرها مع مسرحية أخرى صغيرة عنوانها «فريني» في كتاب واحد، يحمل عنوان المسرحية الأولى (١٩).

وتمثل «هاروت وماروت» إيمان (الهنداوي) المطلق بالإنسان وتمجيده له، كما تم عن نقمته على واقع الإنسان، كما تعبر عن إحساسه بألم الإنسان، وتعاطفه معه. وهذه الأبعاد الثلاثة: الإيمان بالإنسان، والنقمة على واقعه، والإحساس بألمه، هي المعاني التي سيطر (الهنداوي) وفيها لها طوال حياته.

وتمثل «فريني» موقف (الهنداوي) من الفن، فهي تؤكد بقوة أن في الفن خلاص الإنسان، كما تؤكد أن الفنان أحق الناس بالعيش مع الجمال والاستمتاع به، لأنه هو وحده من يتذوقه، ويعرفه، ويدل الناس عليه، بل هو منقذهم ومخلصهم، بوساطة الفن، ولكن لابد للفنان من أن يشقى ويتألم، لكي يبدع الفن، وإذا كان الواقع يحكم عليه بالفناء، فإن الفن يمنحه الخلود.

وسيطر (الهنداوي) وفيها طوال حياته أيضاً لنظرتة تلك إلى الفن. وسيردها، مع موقفه السابق من الإنسان، في مسرحياته التالية، ومنها: «زهرة البركان» و«سيزيف» و«سارق النار» (٢٠).

ولقد كان (الهنداوي) فيما قدمه رائداً مجدداً، استطاع أن يخرج المسرحية العربية في سوربة من الشعر والتاريخ، إلى النثر الأسطورة، ولكنه بعد بها

عن الواقع، وأغرقها في ذهن مجرد، وكان مدينا في ذلك لـ (توفيق الحكيم)، وإن كان يختلف عنه في المستوى الفني، فمسرحيات (الهنداوي) حواريات نثرية قصيرة، ضعيفة البناء، وتعتمد السرد، ولا تصلح للعرض.

إحياء الأسطورة:

ويسير (الدكتور عمر النص) في مسرحيته «شهر يار» (٢١) في الاتجاه نفسه الذي سار فيه (الهنداوي)، ولكنه يتميز عنه بقدرته على تفجير طاقات الأسطورة، وبعثها حية، تنبض بحمارة.

ولقد استطاعت مسرحيته أن تصور (شهر يار) بنجاح كبير، فظهر شخصية حية، ذات أبعاد قوية واضحة، فيها نبض ودفع، ولها قوة وتأثير، وهي أبعاد متعددة متنوعة متداخلة في صخب وعنف.

ولقد أكدت المسرحية من خلال (شهر يار) ان الإنسان نقي في جوهره، ولكنه محكوم بنقص في طبيعته، يفرض عليه الخطأ، ويجره إليه، ولكنه يندم على الخطأ، بعد أن يقع فيه، ويظل يتألم ويشقى. باحثاً بنفسه عن القصص، الذي تنكشف له فيه الحقيقة، والذي يكفر به عن ذنبه، ويعود إلى طهره وصفائه.

الأسطورة والواقع:

وثمة اتجاه آخر في اتخاذ الأسطورة مصدراً، يمثل (سعد الله ونوس) في مسرحيته «مأساة بائع الدبس الفقير». وهو لا يقتبس الأسطورة كما كان (الهنداوي) يفعل، ولا يحييها كما فعل (عمر النص) وإنما ينطلق منها، غير متقيد بها ولا مرتبط، لكي يصنع من الواقع ما يوازها ويمثلها، محققاً الربط الخفي بين الأسطورة والواقع.

إن مسرحيته «مأساة بائع الدبس الفقير» ترتبط بالأسطورة من خلال إشارتها إلى المسرح الاغريقي، وتوازها مع أسطورة (أوديب)، وفيها يتم تصوير مأساة بائع الدبس الفقير (خضور) الذي خرج من بيته في الصباح

الباكر، يسعى على رزق عياله، يبيع دبسه الحلو. فعثر به مخبر، فظل يراوغه، حتى قاده إلى التعبير عن شعوره بالاستياء، وعندئذ سيق إلى قبو التعذيب. حيث غاب فيه بضعة أشهر، خرج بعدها محطّم القدم، ومرة أخرى يخرج إلى السعي على رزق عياله، فيلتقي به المخبر، ويراوغه، ثم يقوده إلى قبو التعذيب، ويتكرر ذلك مرة ثالثة، وأخيراً، يخرج لتتقاذفه أقدام المخبرين، من رصيف إلى رصيف، ثم ترمي به على الأرض، ثم تدوسه حتى ينسحق ويتلاشى.

وإذا كان (أوديب) قد خرج من (كورنث) باحثاً عن الحقيقة، فاراً من قدره، فقاده قدماءه إلى قدره في (ثيبة)، حيث قتل أباه وتزوج أمه، وأصبح ملكاً، ثم خرج ذميماً مدحوراً، أمام سيطرة الآلهة، التي كسرت صلفه وكبريائه، فإن (خضور) قد خرج من بيته باحثاً عن رزقه ولم يغادر مدينته، فقاده المخبرون إلى أقبية التعذيب، ولم يفعل شيئاً، ليلقى الذل والهوان، ثم يخرج محطّم الجسم والنفس، ثم يسحق سحقاً، وهو البسيط المتواضع.

(أوديب) بطل ملك، يتحدى الآلهة، ويصارع القدر، فيصرعه القدر، ولكنه يصنع نهايته بيديه، ويختار النفي لنفسه اختياراً، و(خضور) بائع فقير، يخاف السلطة وهرب منها، وهي تطارده، وتضع حداً لوجوده، وتقرر نهايته، من غير أن يختار أو يصنع شيئاً.

لقد كان صدور (سعد الله ونوس) من الأسطورة صدوراً مدروساً، يدل على وعي وذكاء، كما يدل على موهبة متفتحة، وقدرة كبيرة، ولقد استطاع أن يوظف الأسطورة في خدمة الواقع، ليغبر عنه من خلالها، في أسلوب غير مباشر.

تركيب الأسطورة:

وفي الاتجاه نحو الأسطورة الذي مثله (سعد الله ونوس) تقع مسرحية «الآكلون لحومهم» لمؤلفها (مطاع صفدي) (٢٢).

وفي المسرحية مدينة غربية رابعة، ذات أنظمة وقوانين خاصة، يحكمها سر مغلق، اصطنعه أهلها، وتصلحوا عليه، وهم يعيشون وراء أسوار مدينتهم، في ليل دائم، وأثرة عمياء، ويحكم المدينة ملك ضعيف، يعاونه في الحكم وزير ذكي، ويتولى المعارضة أمير يدعي تمثيل الشعب، ويتدخل في الحكم باسمه. والشعب منقسم إلى حين شرقي وغربي، وهما في صراع دائم، لا يوحدهما غير السرّ، أو الوحش، الذي يفترس كل طفل يولد، بعد شهر أو شهرين، ثم يرتدي كل من أبويه جلباباً، ليصبحا شبحين، لا يموتان ولا يعيشان، ولا يسعدان ولا يشقيان، ثم يدخل المدينة غريب، فينكره الشعب، ويطالب بخروجه، على حين يحتويه الملك، وتهواه أبنته، وتتزوجه وتحمل منه، وتلد، ويقدم الغريب على إنقاذ ابنه، الذي ارادت أمه افتراسه، وبها اكتشف حقيقة الوحش المزعوم، كما كشف حقيقة الشعب، ويدعم الوزير موقفه ويؤكد لهم ان الغريب هو ابنه، كان قد أرسله بعد ولادته خارج المدينة، كي يعود إلى مدينته، ويكون على يديه خلاصها.

والمسرحية تمزج بين عدة أساطير، وتركبها تركيباً، منها اسطورة قتل الأولاد لضمان البقاء، واسطورة الوحش الذي يهدد المدينة، واسطورة البطل المنقذ الذي يحمل إلى خارج مدينته طفلاً، ثم يعود إليها رجلاً، ليكون على يديه انقاذها.

والمسرحية تؤكد معنى الصراع بين الكائن الحي والفناء، هذا الصراع الذي يثير في حالات مُرضية الأثرة وحب الذات، وهي تقدم ذلك بأسلوب أسطوري مباشر، فيه قدر كبير من الغموض.

تقديم الاتجاه نحو الأسطورة:

والذي يلاحظ على هذا الميل الذي برز في التأليف المسرحي في سورية نحو الأسطورة هو أنه بدأ تقليداً لتوفيق الحكيم في مصر، كما بدأ بالهرب من الواقع، ثم تحول إلى الارتباط به والتعبير عنه، ولكنه لم يستطع في ارتباطه

بالواقع أن يقدم رؤية واضحة، وظل غارقاً في أحلام وكوابيس، أو في مبالغات انفعالية.

ولقد كان، في كل الأحوال، ميلاً نحو أسطورة غربية مقتبسة، مصدرها الثقافة، بعيداً عن الأسطورة الشرقية، التي يعرفها الشعب. ويبدو أن عودة الكاتب إلى الأسطورة كانت في المقام الأول نتيجة لثقافته الغربية، وتقليده لها، ورغبته في تقديم ما هو جديد على واقعه، وإن كان لا يحقق الارتباط الصحيح بذلك الواقع.

خصائص التأليف المسرحي

تتضح مما تقدم جملة من الخصائص العامة للتأليف المسرحي في سورية بين عام ١٩٤٥ وعام ١٩٦٧ لعل من أبرزها ضعف الارتباط بالواقع، وغلبة الميل نحو التاريخ والأسطورة، لاتخاذها مصدراً للتأليف، ولعل مرجع هذا إلى أن التاريخ والأسطورة يقدمان مادة جاهزة يسهل تشكيلها في أسلوب مسرحي، كما أن التاريخ والأسطورة يساعدان على التعبير بحرية عن موضوعات وقضايا لا يمكن التعبير عنها بشكل واقعي مباشر.

البعد عن خشبة المسرح :

ولقد بني هذا البحث أساساً على النصوص المسرحية بسبب بعدها عن خشبة المسرح وهي تمثل في الواقع ظاهرة متميزة يمكن أن تدعى التأليف المسرحي.

ومرجع هذا البعد عائد إلى المؤلفين المسرحيين، فمعظمهم بعيدون عن أجواء المسرح، يكتبون نصوصاً لا تعرض، وإنما لتطبع وتقرأ، وهم غير مبالين بالمسرح، وليس لهم من غاية، على الأغلب، غير تأسيس هذا النوع الفني، الذي هو بالنسبة إليهم نوع أدبي، يندرج تحت فنون الكتابة، ويسعون إلى الدخول به في الأدب العربي، وسد ثغرة فيه، وهي المسرحية.

ويؤكد ذلك أن أكثر الذين شاركوا في التأليف المسرحي كانوا شعراء وقصاصين وكتاباً صحفيين، ولم يتفرغ أحد منهم للتأليف المسرحي، غير سعد الله ونوس.

ويضاف إلى ذلك أن النشاط المسرحي في سورية كان حتى سنة ١٩٦٥ نشاطاً فاتراً ضعيفاً، فالمسارح قليلة، وهي محصورة في العاصمة، وفي بعض المدن الكبرى، ومثلها الفرق، وأول فرقة مسرحية جادة انشئت في سورية كانت سنة ١٩٦٠. وهي فرقة المسرح القومي، وقد ظلت هذه الفرقة أربع سنوات تقدم نصوصاً غير محلية، مترجمة أو عربية، وأول نص محلي قدمته سنة ١٩٦٥، وهو مسرحية «البيت الصاخب» لمؤلفه (وليد مدفعي).

الفتور وضعف التأثير:

إن البعد في حركة التأليف المسرحي عن المسرح، وقلة اهتمامها بالواقع، قاد إلى فتور عام في هذه الحركة، وإلى ضعف تأثيرها في الواقع، إذ لم تقدم خلال المرحلة المحددة للبحث، والممتدة على أكثر من عشرين عاماً، غير مئة نص، تتوزع بين حوارية قصيرة، وتمثيلية ذات فصل واحد، ومسرحية في ثلاثة فصول فاكتر، أي إن معدل التأليف كان خمسة نصوص في السنة، وقد يبدو جيداً، ولكن لا بد أن يلاحظ أن عدد الحواريات القصيرة يزيد على الثلاثين، وأن عدد المسرحيات الطويلة لا يبلغ مثل هذا العدد.

وحين يذكر أن ماعرض من تلك النصوص كان قليلاً جداً، أقل كثيراً مما أعيد طبعه ثانية، يتضح ضعف حركة التأليف المسرحي في سورية، وفتورها، وقلة انتشارها في الواقع، وضعف تأثيرها.

ضعف المستوى الفني:

ولقد ارتبط بذلك كله، وكان نتيجة له، ضعف المستوى الفني، في التأليف المسرحي، فقد غلب على النصوص الفكر والحوار، وغاب عنها الصراع والفعل، وكانت في معظمها ضعيفة البناء غير صالحة للعرض.

ولقد كانت المسرحية عند معظم المؤلفين شكلاً حوارياً يطرحون من خلاله أفكارهم، وكأنهم يكتبون مقالة، والحوار يبدو طويلاً، معبراً عن فكر ذهني، أو تحليل نفسي، غير مرتبط بفعل أو حركة، وخير مثال على ذلك مسرحية «القتل والندم» لمؤلفها (مصطفى الحلّاج).

ولا يستثنى من ذلك غير بضع مسرحيات لـ (مراد السباعي) و(وسعد الله ونوس).

التطور في طفرة:

ولكن لا بد من أن يلاحظ التطور الكبير الذي طرأ على التأليف المسرحي في سورية بعد عام ١٩٦٢، أي بعيد إنشاء فرقة المسرح القومي، وحدثت وزارة الثقافة سنة ١٩٦٠، فالنصوص المئة التي صدرت بين عام ١٩٤٥ وعام ١٩٦٧ كان قد صدر نصفها في السنوات السبع عشرة الأولى من هذه المرحلة، على حين صدر نصفها الآخر في السنوات الخمس الأخيرة من هذه المرحلة. أي أن خمسين نصاً صدر بين عام ١٩٤٥ وعام ١٩٦٢ وخمسين نصاً صدر بين عام ١٩٦٢ وعام ١٩٦٧. وبذلك يكون معدل التأليف قد قفز من ثلاثة نصوص في السنة، خلال عشرين عاماً، إلى عشرة نصوص في السنة، خلال خمسة أعوام، وهو تطور كبير ومفاجئ.

ولقد رافق ذلك تطور آخر، في السنوات الخمس المشار إليها، ولا سيما بعد عام ١٩٦٥، فقد اقترب النص من العرض، ونشطت الفرق، وظهر كتاب تلقوا ثقافة مسرحية جيدة، وتفرغوا للمسرح، مثل (سعد الله ونوس) و(علي عقله عرسان)، وقوي الاهتمام بالواقع السياسي والاجتماعي، في جرأة وارتباط عميق.

الحاجة إلى التأصيل:

ان الجهود التي تبذل في التأليف المسرحي، وفي النشاط المسرحي، هي

جهود صادقة ومخلصة، وقابلة للتطوير، ويمكن لها أن تتقدم، ولكن المسرح فن جماعي، لا يمكن أن تحققه موهبة فذة متفردة، فهو بحاجة إلى اجتماع الجهود، وتعاونها، وهو بحاجة إلى مؤسسات مقتدرة ترعى تلك الجهود، وتفسح لها مجال العمل، وتقدم لها امكاناته، ومن غير ذلك لا يمكن للمسرح أن ينهض.

وهو بحاجة إلى الارتباط بالواقع والتعبير عنه، والدخول فيه فناً أصيلاً ذا دور ومكانة وتأثير، ولكنه لن يحقق شيئاً من ذلك إلا إذا عبر عن رؤية للواقع شاملة، ترى المتغيرات فيه، وتقف على الأسباب التي وراءها، وتدرك دور الجماهير في تغيير هذا الواقع، فتصورها وهي تكافح، في سبيل غد أفضل، ولا بد من الانطلاق، في المسرح، من القيم الفنية لتلك الجماهير، والارتباط بها، لتحقيق التعبير عنها، والوصول إليها.

واذن فالمسرح العربي قضية ترتبط بالواقع، وهي جزء منه، قوامها خلق المسرح العربي، في المجتمع العربي، وتطويرها معاً، وهو ما يحتاج إلى الايمان بالمسرح والفهم لدوره، والدرس لما كان من تجاربه، في أقطار الوطن العربي، والكفاح في سبيل تكوينه وترسيخه، حتى يتم له التحقق الصحيح.

ويبقى الأمل في الجهود المستمرة، والثوق في تحقق المسرح العربي.

المراجع المشار إليها في البحث

- (١) هنداي، خليل، زهرة البركان، دار الثقافة، دمشق، بلا تاريخ، (حوالي ١٩٦٠).
- (٢) الحلاج، مصطفى، «القتل والندم»، مجلة الآداب، بيروت، العدد ١ كانون ١٩٥٧/٢.
- (٣) الحلاج، مصطفى، «الغضب»، مجلة الآداب، بيروت، العددان ١٠ - ١١ تشرين ١ - ٢ / ١٩٥٩.
- (٤) ونوس، سعدالله، «فصد الدم»، مجلة الآداب، بيروت، العدد ٣ آذار / ١٩٦٤.
- (٥) ونوس، سعدالله، حكاية جوفة التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٥.
- (٦) الماغوط، محمد، الأناوار الكاملة، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٢.
- (٧) أبوشنب، عادل، بواكير التأليف المسرحي في سورية، اتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٧٨.

- (٨) السباعي، مراد، الحكاية ذاتها، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٧.
- (٩) ابن ذريل، عدنان، مسرح وليد مدفعي، دار الأجيال، دمشق، بلاتاريخ.
- (١٠) صفدي، مطاع، «رجال محاصرون»، مجلة الآداب، بيروت، العدد ٧، تموز ١٩٦٢.
- (١١) مقدسي، يوسف، دخان الأقبية، اتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٧٣.
- (١٢) عدوان، محمد، المحاض، مط. الجمهورية، دمشق، أيار/ ١٩٦٧.
- (١٣) الحامد، بدرالدين، ميسلون، مط. أبي الفداء، حماة، ١٩٤٦.
- (١٤) الأحمد، أحمد سليمان، المأمونية، مط. الجمهورية، دمشق، ١٩٥٧.
- (١٥) الهنداوي، خليل، «درة قرطبة»، مجلة المعرفة، دمشق، العدد ٢، ١٩٦٣.
- (١٦) العيسى، سليمان، الإزار الجريح، أو جبلة بن الأيهم، مط. وزارة التربية، دمشق، ١٩٦٦.
- (١٧) مردم بك، عدنان، غادة أفاميا، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٧.
- (١٨) النص، د. عمر، حكاية الأيام الثلاثة، دار الأمانة، بيروت، ١٩٦٨.
- (١٩) هنداوي، خليل، هاروت وماروت، دار اليقظة، دمشق، بلاتاريخ، (حوالي ١٩٤٢).
- (٢٠) هنداوي، خليل، سارق النار، منشورات الأديب، بيروت، ١٩٤٥.
- (٢١) النص، د. عمر، شهربار، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٦.
- (٢٢) صفدي، مطاع، الآكلون لحومهم، دار الفكر المعاصر، دمشق، بلاتاريخ.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

المسرح العربي

بين الاختفائية

والتراث

بقلم: محمد أديب اللاوي

- ١ -

إن التراث في أبسط تعريف له هو : كل ما يشمل القيم الحضارية والتاريخية سواء منها المكتوبة أو المنحوتة أو المنقوشة أو المتوارثة منذ أقدم الأزمنة ، وهو بمعنى آخر كل ما خلفه الأجداد من الماضي ، خلقا وتكويناً وتطلعات وعادات وتقاليد وقيما وأحداثا ، وأخيراً هو المكتوب والمنقول . وما من شك ، أن الفكر العربي التراثي ، أثر وما زال يؤثر بشكل جوهري

بالفكر العربي المعاصر ، ويمارس نوعاً من الطقوسية على الحاضر الفكري ... ذلك لأن التراث هو حجر الزاوية في البناء القومي لكل أمة ... ولكل فكر ، ولكل إبداع ... ومن ثمة أصبح نقاش هذا التراث على الساحة الفكرية العربية يرتبط بالتيارات المذهبية للمثقفين العرب ، كما أصبحت التساؤلات المطروحة حول ضرورته أو عدم ضرورته ذات ارتباط وثيق بنوعية الانتماء الفكري والعقائدي للمثقف العربي .

وهكذا إذا ما أردنا تتبع المواقف المطروحة في هذا الموضوع سنجدها تتوزع على فئات :

- ١ - فئة تدعو إلى تعليق هذا التراث ، لأنها تعتقد أنه لا يزيد عن كونه مجموعة من الأصنام والأشباح والمحرمات ، التخلي عنها سيقودنا إلى طريق النمو والإبداع ، ويفتح بصيرتنا على المستقبل .
- ٢ - وفئة أخرى تنظر إلى هذا التراث معزولاً عن مكوناته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، وتعلله وفق مذهب غيبية أسطورية .
- ٣ - وفئة ثالثة تتنكر لهذا التراث بالمرّة ، وتتنظر إليه من أضيق الزوايا .
- ٤ - وفئة رابعة ترى أن الثقافات الأخرى لم تأت بعده بتجديد ، وما علينا إلا أن نأخذ بما جاء فيه حتى تستقيم ثقافتنا وحضارتنا ، ويستقيم فكرنا وتفكيرنا .

ترى ، أين واقع الفكر العربي من هذه المواقف ؟
قبل الإجابة على هذا السؤال ، علينا أن نبحت في موقف بعض المؤرخين الذين اتخذوا « التغييرات » الغيبية الأسطورية الانفعالية للتراث العربي ، لنرى إلى أي مدى أسهموا في تسفيه التراث ، وبالتالي لنحدد مسؤوليتهم .

- ١ - انهم لم يعالجوا حوادث التاريخ إلا وفق نظرية أحادية غيبية - أسطورية - مثالية .

٢- لم يفسروا حوادث التاريخ وفق وقائعها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وأغفلوا دراسة وتعمق الجانب السوسيولوجي للتراث .
٣- وأغفلوا المعادلات والقوانين التي سirt وأخضعت تطور المجتمعات العربية .

٤- ووقعوا في مغالطات كثيرة وتزايدت لا حصر لها في الحوادث وتسلسلها منساقين وراء تلفيقات الرواية لخدمة أغراض مشبوهة ومرفوضة تاريخياً وليست هي من صميم المجتمعات العربية في شيء ..

من هنا يبدو ملحاً المطالبة بأن نعيد تقويمنا وفق - منهجية تاريخية ثورية - لتراثنا العربي في محاولة لإضاءة الأرضية الفكرية التي شكلت وتشكل مفهوماتنا العربية للإنسان وللعصر ، مطالبون نحن - إذاً - في هذه المراحل من المخاضات العربية أن نعمق مفاهيمنا للأسس والمنطلقات النظرية للفكر العربي ، ولنتمثل ذلك التراث تمثلاً يستند على رؤية تقدمية (١) وقومية .

وعلى المثقفين والمفكرين ، ورجالات المسرح بصفة خاصة تبني الدعاوى الجادة لإعادة قراءة وكتابة التراث ... فالشعوب التي لا تعرف أو تتنكر لفكرها وتراثها ، هي أم ضائعة وفاقدة لهويتها وجذورها .

« فليس التراث مجموعة آثار قائمة أمامنا قيام الأشياء نقيس طولها وعرضها ، إنما هي الوجه البين والمبين من تاريخنا ، أنه وجودنا بوصفنا عرباً ، فهذا الكيان الوجودي هو الذي يجابه أو هو الذي يجب أن يجابه كل ضرب من ضروب الغزو الأجنبي ، وهو الذي يقيم حوارنا مع الثقافات العالمية ، وهو الذي يضعنا بمستوى القرن العشرين ، وحضارات القرون التي ستلي ، وهو الذي سنبثق عنه رسالتنا (٢) العربية والإنسانية .

وإننا حين نؤكد على ضرورة تبني الدعاوى الجادة لإعادة قراءة التراث واستنباطه واستخدامه وتوظيفه ، فلأننا نعلم أنه لم تتم في تاريخ الإنسانية نهضة إلا وكانت استعادة لتراث ما ... « فأوربا الحديثة انبثقت في القرنين

الخامس عشر والسادس عشر من قراءة جديدة لنصوص الإغريق ، حيث اكتشفوا فيها الإنسانية (وهي ما يسميه الجاحظ بالأدب) ومن ثم الفلسفة الإنسانية التي ما تزال حتى الآن من محركات تاريخهم ... » (٣) ، ذلك أن كل تجدد في حياة أمة أو ثقافة هو تطوع نحو مستقبل مبتكر ، ولكنه في الوقت ذاته ، عود على بدء ، يربط الجديد بالقديم والآتي بالماضي ، وهذا الارتباط بالماضي هو الذي يحفظ للأمة هويتها ولثقافتها وحدتها . فالبعث « التراثي » بالنسبة إلينا هو إحياء الماضي مستقبلاً ، وإحياء الماضي حاضراً ، حيث نتمكن من الانفتاح على الإنسان ، وعلى ثقافات الإنسان في كل زمان ومكان .

- ٢ -

إن الصراع الفكري الدائر على الساحة العربية حول التراث ، ليس جديداً ، أنه أحد المكونات الجوهرية للاصطدام العربي الغربي ، الذي ما زال مستمراً حتى الآن ، والذي يبدو أنه سيطول ما لم تستكمل الشخصية العربية مقوماتها الحضارية والتكنولوجية .

فإذا ما عدنا إلى الوراء بضع عقود من الزمن ، فسنجد على الساحة العربية :

- ١ - مفكرون متعصبون يرفضون أي شكل من أشكال الحضارة الأوربية .
- ٢ - مفكرون متعصبون ، يرون خلاص العالم العربي في رفضه لتراثه العربي الإسلامي .
- ٣ - ومفكرون توفيقيون حاولوا إيجاد توازن بين الماضي العربي والحضارة الأوربية .

ففي بداية هذا القرن كان فرح أنطوان يناظر محمد عبده ، ويرفض كل الماضي العربي الإسلامي ، مولياً وجهه شطر الغرب ، وكان محمد عبده - انطلاقاً من الانحطاط الداخلي - يحاول أن يجد كل الحلول في الإسلام وتراثه وخصوصاً في المرحلة الأولى من حياته الفكرية ، وقد احتدم الصراع بين شيوخ الأزهر وكل المثقفين التقليديين ، وبين طه حسين عندما تصدى هذا

الأخير لدراسة الشعر الجاهلي بمنهج غربي ، ومن الذين تصدوا لطله حسين مصطفى صادق الرافعي ، لكن من موقع حدده هو نفسه « تحت راية القرآن » ، وكانت ردوده عاطفية خالية من أي مقياس ، اللهم تقديسه للماضي تقديساً لا يعرف الحدود .

واستمر الصراع طويلاً فأعطى فكراً متقدماً تجلى في كتابات الشيخ علي عبد الرزاق حول « الإسلام وأصول الحكم » ، وعبد الرحمن الكواكبي حول « الاستبداد » ، وطه حسين في إسلامياته التي لم تعرف قيمتها الحقيقية إلا بعد ظهور كتاب طوروا المنهج العلمي في دراسة التاريخ العربي الإسلامي كأحمد عباس صالح الذي كتب عن « اليمين واليسار في الإسلام » وعبد الرحمن الشرقاوي الذي كتب « محمد رسول الحرية » و « الحسين ثائراً وشهيداً » . وكان هذا الصراع محتدماً ولا يزال ، ولم يثمر لحد الساعة إلا فكراً وأدباً يمكن أن نقول بلا تحفظ أنه فكر مجرد لأنه لم يستطع أن يجد سنداً له في الواقع ، وهذا ما يعكس أزمة المثقفين العرب الذين رغم انطلاقهم من ادبيولوجيات متقدمة فهم يفتقرون إلى الارتباط بواقع الإنسان العربي ، ذلك الارتباط الذي يوحد الفكر بالواقع جديلاً (٤) .

وهذا الصراع وإن طال فهو ظاهرة صحية لأنه ينبئ بوجود نهضة عربية لا ريب فيها . هذه النهضة التي لا تتفق مع الذين يحددون ميلادها بسنة معينة ، لأننا حسب تحديدهم نكون قد تجاوزنا مرحلة النهضة ، كما أننا لا نتفق مع المشككين فيها ، فنحن نرى أننا نعيش مرحلة النهضة ، لم نتجاوزها بعد ، لأن تجاوزها يعني أننا قد وصلنا إلى حل جميع الإشكاليات ، كما أن انعدام وجود نهضة يعني بقاءنا في عصور الانحطاط ، فنحن إذن نعيش النهضة ومن هنا شرعية البحث في التراث ، إلا أنها نهضة عسيرة نظراً للظروف التي يعيشها العالم العربي داخلياً وخارجياً ، وهذه الظروف هي التي تجعل النهضة العربية مخالفة للنهضة الأوروبية ، ومن بين هذه الظروف أن الثقافة صارت

إنسانية أكثر من ذي قبل من حيث منابع الإضافة إليها والقضايا التي تحملها ،
ألم يؤكد جان بول سرترا ما مؤداه : أن الكتاب الأفارقة ينشرون اللغة الفرنسية ؟
إن الثقافة في عصرنا إنسانية حقاً رغم وجود بعض الخصوصيات الإقليمية
والقومية ، فهي ليست أوربية خالصة ، ولا عربية خالصة ، ولا شرقية
خالصة ، ولا غربية خالصة ، وكل إضافة إقليمية أو قومية ما هي إلا إغناء
للتراث الإنساني (٥) .

فكيف نتعامل إذن مع تراثنا العربي والحالة هذه ؟
لم تقم في تاريخ الإنسانية نهضة إلا وكانت استعادة للتراث في بدايتها ،
فأوروبا بدأت نهضتها انطلاقاً من تراث الإغريق الأدي والفلسفي ، وألمانيا
رأت أصلاتها في استعادة شعراء العصر الوسيط الروماني ، وفي روسيا انبثق
أحدث مذهب أدبي ونعني به الواقعية الاشتراكية انطلاقاً من أعمال أدبية
كتبت قبل الثورة ، وهكذا فالتطلع نحو المستقبل لا يأتي من الفراغ ، ولكنه
عود على بدء ، أي ربط الجديد بالقديم والمستقبل بالماضي . وما جدوى
الارتباط بالماضي ؟ إنه يحفظ للأمة هويتها وللفكر وحدته وأصالته . والعرب
في حاضرهم أحوج إلى الحفاظ على هويتهم ووحدة فكرهم ، ولكن بالشكل
الذي يضمن لهم الانفتاح على الثقافات الإنسانية . وحتى في الماضي كان انفتاح
العرب على الثقافة الإنسانية عاملاً قوياً في تشييد حضاراتهم التي كانت أرقى
حضارة عرفها العصر الوسيط .

ونحن نريد أن نستعيد التراث وما التراث ؟ إنه الإنجاز الفكري الماضي ،
أي ما خلفه لنا الأجداد من مكتوب ومنقول عبر العصور ، أي ما سجل من
أدب وفكر ، وهو كذلك عادات وتقاليد وقيم ما زالت تحكم سلوكنا دون
أن تقوى في غالب الأحيان على التخلص من سلبياتها .

وما طبيعة هذا التراث ؟ إنه إنساني الجذور لأن العرب نقلوا تراث الأمم
المتحضرة واستوعبوه وتمثلوه ثم كان عطاؤهم فلسفة وطباً ورياضيات

وبصريات وما إلى ذلك ، إنساني كذلك لأن الذين شاركوا فيه لم يكونوا عرباً فقط ولا مسلمين فقط ، إنساني الآفاق لأنه لم يقف عند الحدود العربية بل تعداها وكان الإقبال عليه قوياً وحسبه إنه كان اللبنة الأساسية التي شيدت عليها الحضارة الغربية ، وهو إنساني كذلك من حيث القضايا التي حملها عبر العصور ، فمن منا لا يرى في الخوارج قضية إنسانية تتجدد على مر العصور بأشكال متجددة حسب معطيات الظروف ؟ ومن منا لا يرى في موقف أبي ذر الغفاري موقفاً إنسانياً يبرز للوجود كلما كان الصراع قوياً بين مستغلين ومستغلين ؟ ومن منا لا يرى في العلاج الإنسان الذي ثبت على المبدأ رغم فداحة التضحية والصعاليك ، ألا نجد لقضيتهم نماذج في كل المجتمعات عبر العصور ؟ أجل ، فالاستغلال كان وما يزال وضحاياه لا يخلو منهم عصر ، وسيبقى الصراع الذي بدأه الصعاليك مستمراً إلى أن ينتهي الاستغلال ويعوض بعلاقات إنسانية حقاً ، وعنتر بن شداد سيرافقنا ما دام في هذا العالم ميز عنصري (٦) .

إن التراث العربي إنساني بجذوره ، إنساني بالمساهمين في تكوينه ، وأروع من ذلك ، أنه إنساني بقضاياها ، فهو قادر على البقاء والحياة والاستمرار ، ذلك لأن «التراث» ليس معزولاً عما يضطرمه الواقع العربي من صراعات حادة على مختلف الجبهات والواجهات .

- ٣ -

فما هو تراثنا التمثيلي ... أو ما هي معطيات التراث لفنوننا المسرحية ؟

إن المتعارف عليه حتى الآن - أن المسرح بشكله اليوناني - الروماني - الإغريقي لم يظهر في العالم العربي إلا في وقت متأخر ، فهو كالصحافة والطباعة وفي التصوير قبع وراء الحدود قروناً طويلة حتى عام ١٨٤٨ حيث ظهر المرحوم مارون النقاش بأول عمل مسرحي في شكله الأوربي .

وأن المتعارف عليه كذلك تاريخياً حتى الآن ، هو أن الآداب العربية

على غناها الوفير ، لم تعرف فن الدراما بمفهومه الحديث ، وأن أصول هذا الفن التاريخية تكاد تكون منعدمة في سجلنا التاريخي بالمعنى الدقيق للكلمة . إذ أن المسرح في البلاد العربية ابتداء من نهاية القرن التاسع عشر ولد من النقل والاقْتباس ، لأن كل شيء في الوضع الحينوي للعرب أصبح مهيناً لولادة فن الدراما بمفهومه المعاصر .

فهل سيكون في مقدرة الباحثين العرب الذين اهتموا بهذه المادة - المسرح - أن يجدوا بديلاً لهذه الحقيقة التاريخية ؟

وهل سيكون في مقدرة المسرحيين العرب الذين وجدوا في التراث العربي بعض الأشكال والاحتفالات المسرحية ، أن يغيروا صورة هذا التاريخ المتواجد ؟

من الأكيد أن تواجد المسرح على الساحة الفكرية العربية ، دفع العديد من الباحثين والمفكرين والمسرحيين في مشرق ومغرب العروبة إلى البحث عن تأصيله سواء عن طريق التراث ، أو عن طريق الصيغ الفلكلورية المتوارثة ، أو عن طريق إيجاد صيغة موضوعية بينه وبين الأسطورة العربية ، وذلك باعتبار أن استمرارية الثقافة بمختلف أوجهها ضرورة حضارية لا غنى عنها ، لأن أي انقطاع في هذه الاستمرارية سيؤدي حتماً إلى إحداث فجوات تاريخية في سلسلة التطور الحضاري للأمة العربية ، وبالتالي سيزعزع أصول هذه الثقافة ويعبث بمقوماتها الأساسية المتمثلة في عناصرها الإنسانية والحضارية .

والحقيقة أن الفن المسرحي الذي أضحي جزءاً من وجداننا ، لا يمكن بحال أن ينعزل عن تاريخية أمتنا العربية ، ولا عن أصالة تراثية هذه الأمة .

ففي التراث العربي المكتوب واعدون ، وفي الفلكلور العربي المتوارث مواقف بطولية شامخة ، وشخص إنسانية أخاذة ، وأشكال احتفالية ومسرحية ذات سمات وجدانية لا تبتعد عن المسرح في شيء .

« ... وإذا عرفنا أن الفن الحقيقي الأصيل هو التقاط للظواهر الجوهرية

والتيارات المتواجدة في الحياة الإنسانية ، وإطراح لكل ما هو سطحي ووقتي علمنا مدى فعالية دراسة تراثنا العربي في صيغته الجدلية التي تبحث بعين مفتوحة ، وبصيرة نافذة لكل القيم والخصائص الإنسانية المتميزة في حضارتنا العربية والإسلامية ، وعندئذ نستطيع أن نركن إلى الحصيلة المستقاة من تراثنا لكي نستغلها استغلالاً مجدياً في أعمالنا الفنية بالأسلوب الأمثل ، والتناول الأنفع والمعالجة الأجدى (٧) .

وعلاقة المسرح بالتراث ليست جديدة على ما يبدو ، فالعلاقة بينهما تغوص بجذورها في أعماق التاريخ السحيقة ، فقد ولد المسرح الإغريقي في أحضان التقاليد الشعبية ، فكان التراث أحد مكوناته المؤثرة ، وظل يصم بعمق على جسد المسرح مشكلاً ومشخصاً ومطوراً ... وكان المسرح وما يزال يبحر وسط محيط من التراث في أوروبا ، مستخرجاً من أعماق هذا التراث الفكر والقيم التربوية بمعالجات مختلفة باختلاف العصور وتباين الكتاب والمؤلفين والأساليب .

فن الثابت أن مضمون المسرحيات اليونانية الذي يعتمد كل الاعتماد على الصراع ما بين الالهة التي تمثل كل شيء .. قد حال دون نقلها من قبل إلى اللغة العربية - لأن هذا المضمون يتعارض ومبادئ الإسلام الأساسية القائمة على فكرة التوحيد ، ورفض تعدد الالهة (٨) كما أنه من قبل - لم يكن هناك أي دليل يفيد أن عرب الجاهلية قد عرفوا فن المسرح أو فن الملاحم بمعناها الدقيق .. كما أن عبقرتهم الفنية ونوع خيالهم لم تكن مواتية لهذا الفن المركب (٩) القائم على الصراع الالهي .

ويختلف المؤرخون في أسباب غياب هذا الفن القديم الأصيل - الذي وصل إلى ذروته في العالم القديم في بلاد الإغريق على يد أسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس وأرسطوفان - عن الفنون العربية ، ولكن أكثرهم متفق على أن من أسباب ذلك عدم وجود مسرح جيد متطور عند الشعوب التي توثقت

صلة العرب بها ، كالفرس والروم وشعوب شمال أفريقيا وأسبانيا وآسيا ، ولنظرة المتدينين إلى التقليد والمحاكاة كخروج على التعاليم ، ولتعذر ظهور المرأة على المسرح في الزمن القديم (١٠).

قبل هذا التاريخ غير المحدود تماماً... هل كان ثمة في الوطن العربي ما يشبه المسرح ، هل عاشت فنون تتصل بشكل ما بفن المسرح ؟

يؤكد الأستاذ محمد حسين الأعرجي في كتابه « في التمثيل عند العرب » (١١) أن الحضارة العربية سواء قبل الإسلام أو بعده عرفت فنوناً شبيهة كل الشبه بفن المسرح ، وكان لهذه الفنون المسماة ، الكرج ، والحكاية طقوساً خاصة لا تقل عن طقوس العرض المسرحي عند الإغريق واليونان . وقد استعرض الأستاذ الأعرجي في كتابه هذا ، الأماكن التي كانت تقام فيها حفلات الكرج والحكاية التمثيلية ، وكل الشخصيات التي حفظها التاريخ من التلف التي احترفت هذا النوع من المسرح .

أما الأستاذ عادل أبو شنب (١٢) فيؤكد أن البلاد العربية لا تخلو من ظواهر مسرحية سدت مسد المسرح وتؤدي بعض وظائفه . ومن هذه الظواهر المناسبات الدينية التي يعاد فيها تمثيل فواقع دينية رئيسية في التاريخ الإسلامي كمقتل الحسين بن علي ، حفيد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم ، في كربلاء إذ يعيد أهل الشيعة تمثيل هذه الفاجعة مرة كل سنة في مختلف مراكزهم ومدنهم في طقس احتفالي مؤثر إذ تبلغ الحماسة للمناسبة خلال هذه الطقوس ، أحياناً ، إلى درجة إيذاء النفس ، لكثرة التفجع والندب والبكاء ..

ومن هذه الظواهر حلقات الذكر والمدائح النبوية التي تقام وتنشد في احتفالات الأعراس والختان والمآتم ، إذ يقف الرجال في الأولى ليدكروا كلمة الله وبعض الكلمات الدينية الأخرى على إيقاع الطبل والدف والمزمار . وفي ترداد منغم محفوظ سلفاً .

ومن هذه الظواهر حلقات الدراويش التي تبتها بعض الفرق الإسلامية ذات التزعة الصوفية والتي يلبس الرجال فيها لباساً أبيض عريضاً ودائرياً في الأسفل ، وقبعة مستطيلة يصل ارتفاعها إلى أربعين سنتيمتراً ، ويدورون حول أنفسهم على إيقاع الدف والمزمار ، ويرددون بعض العبارات المحفوظة ، وكثيراً ما يبقى هؤلاء في حالة دوران يبدأ بطيئاً ثم يتسارع ، أكثر من ربع ساعة ، ثم يتوقفون بتوقف الإيقاع والترداد ، دون أن يشعروا بدوار أو دوخة ، كما قد يتوقع المرء ، الذي يرى هذا العرض لأول مرة .

ومن هذه الظواهر - الحكواتي الذي كان يجلس كل مساء في مقهى شعبي في المدن العربية الرئيسية ، وعلى مرتفع خشبي صغير ، وحوله رواد المقهى بنزاجيلهم يستمعون إليه وهو يروي ، في الأغلب ، حكاية شعبية ، بأسلوب خطابي ، تمثيلي ، يجسد المقروء ، قدر الإمكان ، فيتحزب رواد المقهى لابطال الحكاية ، وكثيراً ما يحدث الشجار بينهم بسبب انفعالهم بلهجة الحكواتي المؤثرة وطريقته التمثيلية في الأداء ، ولعل الحكواتي هو الصورة الشعبية المتأخرة زمنياً للرواة ، الذين كانوا يتنقلون في الجاهلية وصدر الإسلام ، في الأسواق العربية يلقون على مسامع الناس أشعاراً لشعراء عرب معينين ، أو مشاهدات لغرائب وبطولات .

ويقول يعقوب لاندائو في كتابه أن فن المحاكاة - أي التقليد - قد شمل القصاصيين الشعبيين واكتسب بهم أهمية خاصة بسبب قدرتهم الكبيرة على الملاحظة وموهبتهم الفذة في التقليد وما زالت بعض مقاهي المدن العربية تستضيف الحكواتي وخاصة في شهر الصوم .

ومن هذه الظواهر فن خيال الظل وهو أنضجها وأقربها إلى المسرح ، وإن كان التمثيل يتم فيه بواسطة عرائس من الجلد الملون .

يتم العرض في خيال الظل ، على ستارة من القماش الأبيض الذي تنعكس عليه من الخلف ظلال العرائس ، ويوضع خلف تلك العرائس مصباح يعكس

ظلالها على الستارة والعرائس تتحرك أعضاؤها بواسطة مفاصل جلدية وتعلق وتتصل ببعضها وبأجزائها المختلفة خيوط أو عصي قصيرة تتجمع في يد صاحب خيال الظل ، محرك العرائس ، ويحركها بواسطة كما يتطلب المشهد ، ويوافق ذلك الحوار الذي يليه وحده ، ويلون صوته تبعاً لتغير الشخصيات التي تتحرك على القماش .

ومن المدهش أن تكون مسرحيات خيال الظل المكتشفة حتى الآن ، في كل من مصر وسورية متمتعة بنضج تكنيكي ملموس ، فحوارها موزع على الشخصيات توزيعاً جيداً وكل من هذه الشخصيات يعبر عن أفكاره ومشاعره بطريقة سليمة ومنسجمة مع تطور النص نحو الغاية المنشودة ، وجعل الحوار قصيراً بعيداً عن المونولوج المطول الذي ساد المسرحيات الرومانتيكية الأولى التي عرفها العرب . ونصوصها تستهين بالزمان والمكان استهانة كاملة ، وتقوم أساساً على حركة الأحداث المتلاحقة ، كما في المسرحيات ، وعلى تباين الشخصيات ومواقفها ، وعلى شحنها بمتراذفات لفظية أو استعمالات رائجة ، وغالباً ما تشكل حوادث مسرحيات خيال الظل تتابعاً منطقياً كما في المسرحيات المألوفة . ووجه الاختلاف الوحيد يكمن في أن العنصر الانساني مفقود في الممثلين ، وإن كان موجوداً في محرك العرائس وأن الضوء يتم على شاشة بيضاء ، فكان هذا الفن تمهيداً لفني السينما والمسرح معاً ، في وقت لم يكن التنبؤ فيه بظهور السينما إلا ضرباً من الخيال والمستحيل .

هذه الظواهر المسرحية ، باختصار شديد ، كانت البديل الملائم للمسرح الذي لم يكتب له الظهور في وقت مبكر بسبب العقبات العديدة التي ذكرناها ومنها - أن الشعر العربي يتميز بخاصتين هما النغمة الخطائية والوصف الحسي - وهاتان الخاصتان - لا تنتجان شعر الدراما الذي يقوم على الحوار المختلف النغمات لا على الخطابة الرنانة ، وعلى خلق الحياة والشخصيات وتصور

المواقف والأحداث لا مجرد الوصف الحسي الذي يستقى مادته من معطيات الحواس المباشرة ولا يلعب فيه الخيال الا في التماس الاشباه والنظائر ومن العلاقات بين عوالم الحس المختلفة عن طريق اللغة بفضل التشبيهات والاستعارات المختلفة - ومنها ما ظن أنه مروق وكفر، وهو خلق الشخصيات في المسرح - على نحو ما يخلق النحاتون تماثيل تشبه الأصنام وتضل العباد ، فضلا عن مشاركة الله في قدرته على الخلق ، وان تكن هذه الحجة الأخيرة غير مقبولة وذلك لأنه سواء أصبح أم لم يصبح ان الاسلام الصحيح يحرم صنع التماثيل على نحو مطلق مستمر أو لا يحرمه فان صنعها يختلف بالبداهة اختلافا تاما عن تصوير الشخصيات وتحريكها في المسرحية (١٣) .

- ٤ -

بقي الآن ، والعالم العربي زاهر بمثل هذه الظواهر المسرحية وغيرها ، ومن أجل تأصيل هذا المسرح ، وفق أي شكل يمكن أن نبدع ؟ هل ننظر إلى ما استجد حولنا من اتجاهات تجريبية أو ننظر إلى الخلف ؟

الحقيقة أننا عندما نرجع البصر إلى الخلف ، نجد هذه الظواهر المختلفة ، ونجد معها تراثا أدبيا يتمثل في المقامات والنوادر والحكايات والأشعار ، وان كان قابلا للتمسرح ، فهو في الأصل ليس مسرحا كما قد نجد أشكالا فنية شبه مسرحية وألوانا تعتمد على السرد والتشخيص والحوار ، وعلى تحقيق تجمع احتفالي في مكان عام وداخل ظرف زمني محدد .

نرى هذا في « القره قوز » وخيال الظل والحلقة والسامر والتعاوى . فهذه الأشكال ليست مسرحا بالمعنى الدقيق للكلمة ، ولكن دراسة أصولها الفنية قد تساعدنا على فهم طبيعة الانسان العربي وعقليته وروحه ، ذلك لأنها صيغ احتفالية افرزها الوجدان الشعبي ، ولكنها مع ذلك تبقى مجرد ألوان من الفرجة الشعبية ، الشيء الذي لا يؤهلها لأن تكون بديلا للتطلع الى التراث

الانساني في المسرح . ومن هنا كان لا بد للمسرح العربي في المرحلة الراهنة أن يزاوج بين النظر الى التراث العربي ، والتراث الغربي ، فالحاضر كما نعلم هو صورة منقحة أو مشوهة من الماضي ، وفي غياب هذا الماضي المسرحي كان لا بد أن نسترق النظر إلى ما حولنا ، ولكن على شرط أن نتمثل ما نأخذ وأن نلونه بأصباغ جديدة تكشف عن واقع حضاري متميز ، ولقد سبق للعرب أن تفتحوا على الثقافات الأجنبية وذلك في العصر العباسي ، فعن طريق الترجمة نقلوا الكثير من المعارف اليونانية والهندية والسريانية . وهم في تعاملهم مع الفلسفة اليونانية مثلاً لم يخضعوا لها بقدر ما جعلوها تخضع لهم وللمتطلبات التي يفرضها الواقع العربي الاسلامي . وبهذا تحولت الفلسفة اليونانية ، وهي فكر وثني مادي إلى فلسفة اسلامية ذات طابع متميز .

وإذا كان العرب قد تعاملوا قديماً مع التراث الانساني من خلال منظور معين ، ومن خلال منطلقات راسخة تمثلها الثقافة العربية الإسلامية ، فإن المسرح العربي حالياً ، يفتقر إلى هذا المنظور الواضح ، كما أنه يفتقد الأرضية التي على أساسها يكون هذا التعامل (١٤) فهو مسرح بلا نظرية فكرية ، وعندما تكون بلا نظرية فإن كل النظريات قد تصبح لك ، خصوصاً منها ما يملك بريقاً وسحراً وجاذبية ، فالابداع لا يمكن أن يتم إلا داخل الزمن ، وبذلك كان المسرح (العربي) موجوداً في الطرف الحاضر كمشروع فقط وليس كحقيقة عينية ثابتة ، وعندما نصف مسرحنا بالعربي فما ذلك إلا باعتبار ما سيكون وما نريده أن يكون مستقبلاً على أساس الماضي / التراثي .

(١) احسان ، عطوان ، جريدة الثورة - دمشق ٣٠ / ١٠ / ٧٨ .

(٢) انطوان مقدسي ، في معنى التراث ، مواقف العدد ١١ / ١٩٧٠ ص ١٩ .

(٣) نفس المصدر ص ٢٠ .

(٤) محمد لقاح - التراث وواقع الانسان العربي / ج البيان / الدار البيضاء ٩ / ٣ / ٧٨

- (٥) المصدر السابق .
- (٦) المرجع السابق .
- (٧) علي مزاحم عباس ، الطليعة الأدبية عدد ٣ سنة ٧٧ ص ٢٠
- (٨) عن كتاب مسرح عربي قديم ، عادل أبو شنب - وزارة الثقافة دمشق .
- (٩) المصدر السابق .
- (١٠) راجع كتاب الاسلام والمسرح لمحمد عزيزة ، وكتاب المسرح لمحمد مندور
- (١١) محمد حسن الأعرجي في التمثيل عند العرب الموسوعة الصغيرة رقم ٢٨ - وزارة الثقافة والفنون بغداد ١٩٧٨ .
- (١٢) عادل أبو شنب ، الظواهر المسرحية التي سدت مسد المسرح ، البعث سوريا ١٧ / ٩ / ١٩٧٨ .
- (١٣) المرجع السابق .
- (١٤) عبد الكريم برشيد ، الوطن العربي - العدد ٤٤ نوفمبر ١٩٧٧ .



رسالة ايطاليا

①

ايطالياتكشف
- بالفرن - عن
الجور

«ماركوبولو»

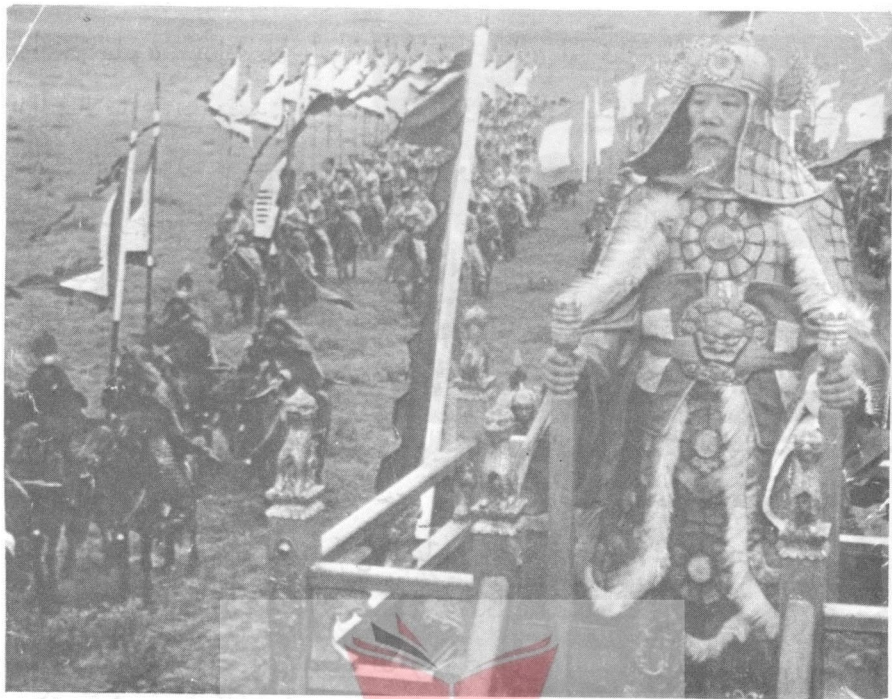
أضخم إنتاج في
تاريخ التلفزيون الايطالي

رسالة ايطاليا من ممدوح بدران

يستعد التلفزيون الايطالي لتقديم فيلم - ابن فينيسيا الرحالة - (ماركو بولو) عن كتابه المسمى (المليون) وهو من كتب الرحلات، وهو عبارة عن سلسلة من الروايات «الإنسكلوبيدية» تحكي عن الأراضي المجهولة في آسيا القديمة بما فيها من غرائب وعادات وكائنات. وقد اختتم (ماركو بولو) كتابه هذا - شفاهياً من الذاكرة - بعد ثلاث سنوات من رحلته التي استغرقت أكثر من عشرين عاماً، بدأها مبحراً من «فينيسيا» وعمره حوالي

سبعة عشر عاماً، إلى «فلسطين» وميناء «هرمس» «بايران»، عابراً الصحراء — شمالاً — مواجهاً جبال «بامير» الهائلة الارتفاع، راحلاً — والذين أنقذوا معه — حتى «مدينة الخيام: شانج — دو»، ذاهباً إلى «الهند» حتى جنوب «الصين»، حيث ينصح «السلطان جرانكان» بالعودة إلى «فينيسيا» وكان ذلك عام (١٢٩٥) وعمره وقتذاك (٤١ عاماً).

وكتاب (المليون) لا يعتمد كله على الخيال، فهو كتاب تسجيلي، يروي الوقائع والأحداث كما هي، لكنه يعكس مدى ثقافة العصور الوسطى، والتي كان من أهم خصائصها، إضافة نوع من «التصور الوصفي» على الأشياء، والتعامل معها بعد ذلك كما لو كانت «حقائق منظورة» أو «وجوداً مرئياً». لقد كان الناس في العصور الوسطى — مثلاً — يعتقدون بوجود كائنات أطلقوا عليها «ذوات القرن الواحد» وقد كانت بالنسبة لهم حقيقة موجودة ومرئية في نفس الوقت، وقد تحدث عن ذلك «ماركو بولو» نفسه، فقد كان البحث عن حقيقة هذه الكائنات «ذوات القرن الواحد» هي إحدى الدوافع الداخلية — في أعماق «ماركو بولو» — للقيام بهذه الرحلة. والحقيقة أنه قد كتب عن هذه الكائنات — التي كانت تلهب التصورات المرئية في ظلام العصور الوسطى — ولكنه في الواقع كان يحكي عن «الخريت» أو «وحيد القرن»؛ يصف (ماركو بولو) أحد هذه الكائنات قائلاً: «ذو قرن أسود وكبير، ولسان شوكي، والرأس تشبه رأس الخنزير البري، والساق تشبه ساق الفيل، وجلده كالبقرة». نافياً بذلك المعتقدات المتصورة — التي كانت تحيط بالأشياء بجو من «الأسطورية» والخرافة — لأهل عصره. لهذا — وبدون قصد من (ماركو بولو) — فلقد اعتبره أغلب الناس — في تلك الفترة — ضد معتقداتهم، ولهذا ترجع أهمية كتاب (المليون)، فبالإضافة إلى أنه يعتمد على التسجيلات الواقعة

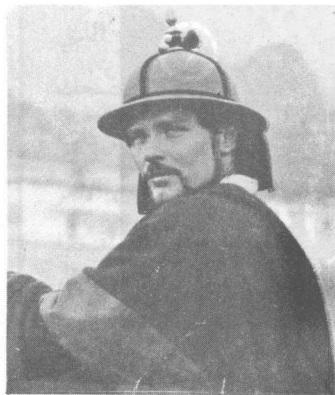


الممثل الصيني "ينج روكينج" في دور "قتلاري خان" مع جيشه

كشاهد، فإنه كان يتحدث عن الأشياء كما هي و يرويها كأحد علماء «الأنثروبولوجيا» الحديثين . لقد كان (ماركوبولو) مدفوعاً بقوة حب الاستطلاع، والغريب في الأمر أن عادات الآخرين لم تكن تفاجئه، فلم يحظ من قدر معتقدات من يخالفه، ولم ينصب نفسه «قاضياً» على تقاليد الغير، بل كان ذا نظرة «باردة» ترى كل شيء في حدود طبيعته وظروفه وبالتالي معقوليته، فعندما كان يحكي —مثلاً— عن الكائنات التي رآها في «ألمالابار» بالهند، فإنه كان يحكي عنهم بشكل «طبيعي»، محايد، وبلا أي انفعال —كسكان عاديين، يقول في وصفه لهم: «سود، يهسرون عراة، ومنطقتهم غنية بأسود سود، وببغاوات بيضاء ذات مناقير حمراء، وطواويس». لكنه كان يغالي في بعض الأحيان —دون قصد— مدفوعاً بما تحمله ذاكرته من «حواديت» غريبة . وهو يصف —مثلاً— صاحب مملكة

«ألكويلو»: «إنه بلا رأس، وفمه في بطنه» أو كما يصف حال رجال «المالابار» بالهند: «بعضهم له ساق وحيدة، يستند عليها دائماً تحت ظلال الأشجار، وبعضهم ينام على الشوك بلا جسد تحت قيط الظهيرة». ومن المرجح أنه كان يعتقد — كأهل عصره — بوجود عالم من العجائب، يتواجد فيه — بالتأكيد — مثل هذه الكائنات الغريبة والقادرة في نفس الوقت على التحول — بطريقة التناسخ — تماماً مثل «أسطورة طائر الفينيق» الذي يحرق نفسه في نار «الهيكل» ليعود من جديد — كل ٥٠٠ سنة — خارجاً حياً من رماده. لذلك فالعالم الذي كان يحكي عنه ليس عالماً خرافياً، أو غير قابل للتصديق، حتى وإن كان أغلبه يستحق الدهشة. لقد تعلم (ماركوبولو) لغات كل المناطق التي أقام فيها، وقد اكتشف في رحلته البترول والفحم الحجري، وتكلم عنهما بشكل علمي. إلا أن الغريب في كتاب (المليون) أن (ماركوبولو) كان يعتقد — متأثراً برؤية تقليدية — أن الإنسان إما أبيض وإما أسود، ولم يكن يعرف أنه كان يحكي عن سلالة باللون الأصفر! فقرأه يصف ملك «منغوليا» قائلاً: «أن» «الجرانكان» وجهه أبيض تشيع فيه الحمرة كأنه الورد». لقد كان (ماركوبولو) تاجراً وليس كاتباً، إلا أنه قد أعطى أوروبا — من ذاكرته — كي تقرأ، كتاباً تسجيلياً مشوقاً بما فيه من حقائق وتقاليد وعادات لشعوب لم تقرأ عنها أوروبا — إلا القليل المتخيل — كشهادة حية، قد عاشها (ماركوبولو) بنفسه.

لكأن إيطاليا — وسط هذا (الخليط المبهج) العصري، الذي يحاول محو الملامح — تحاول هي أيضاً في مواجهته، أن تكشف عن جذور شخصيتها، وإحياء تراث مغامريها (الرحالة والمكتشفين) وهي تقدم هذا العمل الضخم (ماركوبولو)، فلقد استغرق عمل هذا الفيلم خمس سنوات متواصلة، ليشغل مساحة زمنية — فيلمية — طولها (١٠) ساعات مقسمة على (٨) حلقات كان من المقرر عرضها في ٥ ديسمبر ١٩٨٢ (موافقاً اليوم



الممثل كين مارشال / ماركوبولو

عيدمراكب التنين ، مشهد من فيلم ماركوبولو

الذي بدأ (ماركوبولو) فيه يحكي حكاياته أثناء وجوده في السجن ، كأسير حرب — إلى سجين آخر يدعى (روستيكللو) الذي كان يدونها باللغة الفرنسية) •. وقد تكلف إنتاج هذا (الفيلم التلفزيوني) (٣٠ مليار ليرة إيطالية) [يكفي أن نتخيل مدى التكلفة عندما نرى مخرج الفيلم «جوليانو مونتالدو» يستخدم ٣ آلاف شخص في المشهد الواحد] وقد صورت أحداثه في «مراكش» و«نيبال» و«الصين» ، وقد حاز الفيلم (بعد عرضه في التليفزيون الأمريكي) على جائزة «تصميم الأزياء» وأخرى كأعظم حلقات «فيلمية» في التلفزيون عن هذا العام . وقد قام بتمثيل دور (ماركوبولو) الممثل الكندي (كين مارشال) ، بعد محاولات — لم تستمر — لخمس ممثلين آخرين ، كان قد أسند إليهم هذا الدور .

حشد ضخّم من الطاقات البشرية و«النقدية» من أجل هذا «الماركوبولو» خارجاً حياً من رماده — بعد أكثر من ٥٠٠ سنة — عائداً مضيئاً على شاشات التلفزيون ، كأنه طائر «الفينيق» نفسه .

• النص الأصلي ، وهو مخطوط باللغة الفرنسية (١٢٩٨) وموجود بالمكتبة العالمية بباريس . والنص المعدل باللغة التوسكانية (اللغة «الأم» للإيطالية) (١٣٠٩) .

بيرانديلو

.. بين السشكل والحياة

ممدوح بدرات

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

(١)

ليس عبثاً أن يضع أكبر مسارح فلورنسا وأقدمها في برنابجه لموسم ٨٢ المسرحي خمس مسرحيات للكاتب « لويجي بيرانديلو » : شكسبير ايطاليا ، وهي « هنري الرابع » ، « قواعد اللعبة » ، « إيجاد الذات » ، « كان يدعى متى باسكال » ، « فكر بالأمر يا جاكومينو » . هذا لما تثيره أعمال هذا الكاتب من قضايا جوهرية لما بها من رؤى واكتشافات عضوية شاملة لا تقبل التبسيط أو الاختزال ، ذلك لأنها من قضايا الحياة التي تكشف عن أزمة الإنسان المعاصر ، أزمة الشخص والشخصية ، أزمة « الفرد » المسجون في « الأنا » الثلجية والمحاصر بخرس عالم لا يستجيب إلى متطلبات الإنسان ، أزمة « الذات » بأقنعتها الاضطرابية في عالم ملئ بالوهم والزيف ، حيث تختلط المعاني ، ويتضارب الواقع بين الجد واللعب ،

بين الوهم والحقيقة، بين الحياة والتمثيل، بين القناع والقناع؛ وهذا الخداع الذي تعيشه الشخصيات جميعاً خلف أقنعتها — حسب رغبات الآخرين — يثير الضحك والبكاء في الوقت نفسه، الضحك من تكرار هذه الحالة الميكانيكية بحركاتها حسب الطلب أو الموقف، ويثير البكاء عندما نتعمق دواخلها المتناقضة، الأمر الذي يجعلنا نتألم للوهم الذي تعيشه هذه الشخصيات المخدوعة المحتبئة وراء أقنعتها المتكيفة — ضد رغباتها — والمتقنصة أشكالاً لانهائية تفرضها الظروف، تماماً كالحياة ذاتها في رفضها المستمر أن تظل إلى الأبد في شكل واحد.

و«بيرانديللو» يلعب مع شخصياته لعبة هذه الحياة عارضا — مجدية — فلسفته عن حقيقة هذا العالم، متخطيا بشخصياته الكوميدية واقعها المحلي، متجاوزا قواعد سلوك الضحك المألوفة من حركات معروفة ونكات سائرة وتصرفات كلامية مصطلح عليها وأمثال تقليدية وصفحات منتظمة وأحلام «دون كيشوتية» مكشوفة، والمنتمية كلها إلى حدود «الأدب القروي» الذي عبره الزمان، خالقاً روح «الأمر يزم» (١). (المضحك المبكي) حيث تبرز القاعدة في لحظة معينة، لكونها متخفية في صوت المؤلف الذي يعكس الشخصية التي يطرحها، فإذا كانت الحالة مضحكة فإننا لا نضحك فقط لرؤيتها بل بدخولنا في عمق «الذات» فإننا نحس بالألم لواقع هذه «الذات» المخدوعة. إن الظروف الموضوعية التي عاشها «بيرانديللو»: حياته، والحياة السياسية والاجتماعية في إيطاليا، وكذلك الحياة الأدبية والفنية في أوروبا في الفترة ما بين سنة ١٨٦٧ وسنة ١٩٣٦ قد يجعلنا نحس على بعض جوانب تساؤلاته الداهلة عن حقيقة هذا العالم.

● **حياته وأعماله:** ولد في «أجريجينتو» بإيطاليا في ٢٨ يونيو ١٨٦٧، قضى طفولته بجانب البحر، كتب — في سن ١٢ سنة — مسرحية تراجيدية من ٥ فصول وقدمها مع أخته وبعض الأصدقاء. ١٨٨٠ — ١٨٨٦: ينتقل مع عائلته إلى «باليرمو» بجنوب إيطاليا حيث تنمو عاطفته — كطفل وكمرهق — وتبدأ هذه السنوات بإعداده إنسانياً وتحديد ميوله نحو الأدب. تستقر عائلته في «بورتو أمبيدوكيلي» ولكنه يبقى في «باليرمو» للدراسة، يعود إلى «ميناء إمبيدوكيلي» حيث يزداد وعياً بالواقع الإنساني والاجتماعي لعمال مناجم

الكبريت . يلتحق بكلية الحقوق في « باليرمو » . ١٨٨٧ — ١٨٩١ : يطبع أول دواوينه الشعرية « اللابجة » ، يلتحق بجامعة « بون » ، يكتب مجموعة أشعار غنائية جمعها في كتابين « أناشيد رينانته » (٢) ، « قيامة چيا » ، يتخرج في جامعة « بون » ببحث عن « تطور الصوتيات للهجات (اليونان — صقلية) » . ١٨٩٢ — ١٩٠٢ : العودة إلى « روما » ، يعمل في بعض المجلات الأدبية ، يتزوج ، ويطبع أول مجموعة قصصية « حب بلا حب » ، يشتغل بتدريس الآداب الإيطالية لطلبة الماجستير ، ينشر في مجلة « آريل » أول أعماله المسرحية « الملخص » ذات الفصل الواحد ، ويطبع قصصه : « العضاضة » (٣) ، « المبعدة » ، « التبديل » . ١٩٠٣ — ١٩١٧ : يفكر في الانتحار بعد أزمة اقتصادية خطيرة اجتاحت عائلته ، يكتب مسرحية « كان يدعى ماتيو باسكال » ، يكتب نظريته عن « الأمور يزم » ودراسة أخرى باسم « فن وعلم » ، تترجم مسرحيته « كان يدعى ماتيو باسكال » إلى لغات كثيرة . ينشر رواية « العجائز والشباب » ومجموعة حكايات « الحياة العارية » يتبعها بنشر مجموعة قصصية أخرى باسم « الفخ » ما بين سنة ١٩١٢ وسنة ١٩١٥ يكتب ٥٠ قصة قصيرة من بينها « بيريك والحرب » وكلها تحوي عناصر مسرحية قوية لما بها من حوارات متوهجة ودرامية . بعدها يكتب مسرحية « فكر بالأمر يا جاك كومينو » وبعد نجاحها طلب منه أن يكتب مسرحيات أخرى فكتب « البيرييه ذو الأجراس » ، « ليولاً » ، « هكذا يكون (لو أعجبكم) » ، « الجرة » ، « متعة الصدق » ، وهذه الأعمال يعتبرها النقاد مرحلة انتقال أكثر حقيقية لفن بيرانديلو . ١٩١٨ — ١٩٢٢ : يكتب مسرحيات « قواعد اللعبة » ، « لكنه ليس شيئاً جدياً » . وينشر مجموعة قصصية « حصان في القمر » ، وبعدها يكتب مسرحية « ٦ شخصيات تبحث عن مؤلف » حيث تعرض في لندن ونيويورك ، و يكتب مسرحيات « هنري الرابع » ، « ألبسوا العرايا » . ١٩٢٣ — ١٩٣٠ : يتوهج بجمهر الكتابة ، فيكتب في عام واحد مسرحيات الفصل الواحد : « إلى المخرج » و « الأبله » و « الرجل ذو الورد في الفم » ، « الابن الآخر » ، وكوميديا من ثلاثة فصول « الحياة التي وهبتها لك » . في سنة ١٩٢٤ يكتب مسرحية « لكل حقيقته » وفي سنة ١٩٢٧ مسرحية « ديانا

«لاتودا». وفي سنة ١٩٢٩ مسرحية «لا تزارو». وفي سنة ١٩٣٠ مسرحية «كما تريدني»، «الليلة سنرتجل». ويواصل في نفس الوقت كتاباته القصصية. وينشر مسرحية «واحد، لأحد ومائة ألف».

١٩٣١ — ١٩٣٦: يحدث مسرحه دويا عالميا، ويحصل على جائزة نوبل للأدب سنة ١٩٣٤. يكتب مسرحياته الدرامية: «لنلتقي»، «حكاية الابن الذي تغير»، و«إيجاد الذات»، «لا نعرف كيف»، «عماقة الجبل» — التي لم يكتمل فصلها الثالث، ثم أكملها بعد ذلك ابنه إستيفانو — يكتب موضوعا للسينما وكتيبا للأوبرا، ويموت في ١٠ ديسمبر سنة ١٩٣٦.

● الحياة السياسية والاجتماعية في إيطاليا ١٨٦٧ — ١٩٣٦:

كانت إيطاليا طوال هذه السنوات تواجه مشاكل خطيرة على المستويين السياسي والديني. الحرب بين «فرنسا — بروسيا» تهدد بالدخول إلى «روما» بعد أن أصبحت عاصمة. يموت «فيكتور يوأمانويل الثاني» سنة ١٨٧٨. الحركة الاصلاحية لحكومة «ديريتز» — والتي كانت تضم اليمين واليسار معا — وكان شعارها «التحول» حيث نتج كحكومة مستقرة للبلاد، لكنها لا تحل المشاكل. تقوى الحركة العمالية وفي سنة ١٨٨٢ — بعد الانتخابات — تبدأ أول الأحداث الاشتراكية. إيطاليا تنضم إلى ألمانيا، ويموت غاريبالدي سنة ١٨٨٢. يعلن الجنرال «بافا بيكاريس» سنة ١٨٩٤ في «ميلانو» الأحكام العرفية، كما تعلن أيضا في جميع أنحاء «صقلية» و يروح ضحية ذلك كثير من المدنيين بالاعتقال. سنة ١٩٠٠ يقتل «أومبرتو الأول». ١٩١١ — ١٩١٢: «حرب ليبيا»، ١٩١٤ تتفجر الحرب العالمية الأولى وتدخلها إيطاليا سنة ١٩١٥. تقوم الثورة الروسية. وتدخل إيطاليا حالة الاضطرابات السياسية بجدة لها طابع العنف، ما بين ١٩١٨، ١٩٢٢ يولد «الحزب الشعبي» و«الحزب الشيوعي». ترتعب البرجوازية المتوسطة وينمو تيار قومي محلي. «موسوليني» يقود الحركة الفاشية حتى يقفز على السلطة سنة ١٩٢٢. في ألمانيا تضع معركة «سياسة — مجتمع» جمهورية «فايمار»

— التي جمعت كل ميراث الإمبراطورية الألمانية المنحلة — في وضع خطر. يقوي «موسولينى» سلطته. وفي سنة ١٩٢٥ تقهر في إيطاليا جميع الحريات ، الأمر الذي اضطر جميع التنظيمات الديمقراطية أن تحل نفسها. سنة ١٩٢٩ انهيارات البورصة في «نيويورك» وبداية الأزمة العالمية الخطيرة. ما بين ١٩٣١ — ١٩٣٦ : تقع كل من ألمانيا والنمسا والبرتغال تحت حكم فاشيستي. وفي روسيا تخنق «الستالينية» أي نفس للحرية السياسية أو الثقافية. إيطاليا تقيم إمبراطورية لها في اثيوبيا. «هتلر» يسلمح ألمانيا ويفكر في شن الحرب على القوميات الديمقراطية — فرنسا انجلترا واسبانيا ، إيطاليا وغيرها — خاصة الاتحاد السوفيتي. وتبدأ الحرب الاسبانية ..

● الحياة الأدبية والفنية ١٨٦٧ — ١٩٣٦ :

يولد خلال هذه السنوات الشعراء الإيطاليون «تريلوبا» ، «مارينيتي» ، «ديليدا» . يولد أيضا «مارسيل بروست» و«توماس مان» . في سنة ١٨٧٠ ينشر الفيلسوف الإيطالي «دي سانكتيس» كتاب «تاريخ الأدب الإيطالي» . وفي سنة ١٨٧٢ ينشر الكاتب الناقد «لويجي كابوانا» كتاب «المسرح الإيطالي المعاصر» . ينشر الشاعر الإيطالي «كاردوتشي» ديوانه «أناشيد بربرية» ؛ ويغنى الأدب الأوروبي بأعمال «ديستوفسكي» ، و«فلوير» و«إبسن» و«تولستوي» و«زولا» . يولد الشاعر الإيطالي «سابا» و«جيمس جويس» و«كافكا» و«لوكاتش» و«إزرا باوند» . ينشر الشاعر الإيطالي «دانونسيو» سنة ١٨٨٢ دواوينه : «غناء جديد» و«استراحة القوافي» ، كما ينشر الروائي والكاتب المسرحي الإيطالي «فيرجا» بعض أعماله الرئيسية : «حياة الريف» و«رغبة شريفة» و«حكايات قروية» و«فروسية قروية» . ما بين ١٨٨٢ ، ١٨٨٦ تظهر كلمة «سقوط» ، للإشارة إلى نوع من الأعمال الشعرية «إدراك الواقع من خلال الحواس» كأعمال «فيرلين» ، «مالارميه» . وفي سنة ١٨٨٣ ينشر «نيتشه» كتابه «هكذا تكلم زرادشت» . وتنشر أعمال الفلاسفة «هنري برجسون» و«ويليم جيمس» . تظهر شخصية «ستانسلافسكي» الذي

أسس «الجماعة الموسكوفية للفن والأدب». سنة ١٩٠٢ يموت «إميل زولا». وفي نفس السنة يولد الشعراء «مونتالي» و«كوازيمودو» و«مايكوفسكي» و«بريخت». يطبع «توماس مان» «آل بودينبروك» و«هنري برجسون» كتاب «مادة وذاكرة»، و«كيفية الضحك»، وينشر «ويليم جيمس» كتاب «إرادة الاعتقاد». يؤسس «ستانسلافسكي» سنة ١٨٩٨ «مسرح الفن» بموسكو حيث يعرض أعمال «إبسن» و«جوركي» وعلى الأخص «تشيكوف». ١٩٠٣ - ١٩١٧: يولد كتاب إيطاليا الكبار «مورافيا»، «باقيزي» وفي فرنسا «سارتر». يموت «إبسن» و«تشيكوف» و«كاردوتش» و«تولستوي». ينشر «مارينييتي» سنة ١٩٠٩ أول مانيفستو «للمستقبلية». يعرض «ستانسلافسكي» «هاملت» على المسرح. ينشر «فرويد» «٣ نظريات في المسألة الجنسية» وفي سنة ١٩٠٨: يعقد أول مؤتمر «للتحليل النفسي» بسالزبورج. سنة ١٩١٢ يظهر المانيفستو التكنيكي للأدب المستقبلي، وتولد في «روسيا» مجموعة «الأنامستقبلين» ومجموعة «مكعب مستقبليين». يكتب «مايكوفسكي» أول موضوعاته المسرحية «فيلاديمير مايكوفسكي»، وفي نفس السنة تبدأ طباعة كتاب «بروست»: «بحثا عن الزمن المفقود»؛ ويتسع انتشار «نظرية النسبية» لآينشتين. ما بين ١٨ - ١٩٢٢ يموت «بروست». وتنتشر في إيطاليا خبرة الجماعات الطليعية الأوروبية، وتنتشر مجموعة «أونجارييتي» الشعرية؛ ويتأثر «بيرانديللو» بأعمال «بونتيمبيلي» و«روسودي سان سيكوندو» الدرامية، التي كانت تعرض على المسرح الإيطالي. ما بين ١٩١٩ و١٩٢٣ تصدر مجلة «الدورية». وتُنشر سنة ١٩١٨ رواية «أوليس»؛ وفي ألمانيا يكتب «بيرخت» ويعرض أعماله المسرحية؛ وفي روسيا تزدهر التجارب المسرحية «لمايكوفسكي» و«مايركولد»؛ كما تنشر بعض الدراسات الأساسية «لفرويد» و«يونج». بين سنة ١٩٢٣ وسنة ١٩٣٠ ينشر «مونتالي» ديوان «عظام الحبار»، وينشر «مورافيا»: «اللائتمون»؛ ويعرض في إيطاليا بعض الأعمال المنتخبة من «المسرح الروسي». في سنة ١٩٢٥ يعد الفيلسوف الإيطالي: «جيتيلي» مع بعض المثقفين «مانيفستو

المثقفين الفاشيست»، وفي نفس السنة ينشر «كافكا» رواية «القصر»، بينما في فرنسا تقوى «الحركة السور يالية» وتنتشر بنص مسرحي رئيسي باسم «فيكتور، أو الأطفال للسلطة»؛ وفي ألمانيا تنتشر خبرات «الحركة الدادائية» و«الحركة التعبيرية»، ويؤسس «أروين بيسكاتور»: «المسرح السياسي»؛ وينشر «بريخت» سنة ١٩٢٦ أول مجموعاته الشعرية، ويتبعها بسلسلة من المسرحيات أهمها: «أوبرا البنسات الثلاث» حيث تعرض في إيطاليا. ويظهر بعض الكتاب الأمريكيين: «همنجواي» و«سكوت فيتزجيرالد» و«دوس باسوس» و«فوكتر»؛ وتنتشر السينما كوسيط تعبيري جديد؛ ويظهر المخرجون الكبار: «ايزنستين»، «بودفكين» و«بابست» و«شابلن». وفي روسيا تخفق «الستالينية» القوى الخلاقة للفترة الشورية، ومع ذلك يعرض الشاعر «مايكوؤسكي» سنة ١٩٣٠ مسرحيته «البقة والبانو» حيث يقتل بعد بضعة أسابيع. ما بين ١٩٣١ و١٩٣٦: يموت «جوركي» والشاعر الباسكي (٤) «أونامونو»؛ وتنتشر دواوين «سابا»، «أونجاريتي» و«كاراداريللي» و«كوازيمودو» وأعمال «مورايا»؛ وعلى المسرح كانت تعرض أعمال المسرحيين الإيطاليين: «إدوارد فيليبسو»، «فثيانى»: ممثلين وكتاب مسرح في نفس الوقت — وهو طابع المسرح الإيطالي بشكل عام حتى الآن، باستثناء «جولدوني» (٥)، «فيرچا»، «بيرانديللو» — وفي هذه السنوات ما بين ٣١-١٩٣٦ تجثم الديكتاتورية بكل ثقلها البغيض على الثقافة الأوروبية فتعتقل كبار الكتاب والمثقفين وتمنع أي «نفس» للحرية؛ وكان مقتل «جارتيا لوركا» الشاعر الإسباني أوضح دليل على ذلك. وفي سنة ١٩٣٤ ينشر كتاب «التفكير» «لبلونديل»؛ ومسرحية «إليوت»: «اغتيال في الكاتدرائية».

● في هذا الواقع بكل انعكاساته النارية، حيث التحولات والانقلابات الكبرى للقيم المستقرة، حيث يسود الذهول وتتضارب المعانى وتتأرجح معايير «الذات» وتختلط «الأقنعة»، حيث تحاول «الأنا» أن تخرج إلى حقيقتها — التي لا تعيها — بإقامة حوارات مستحيلة للتواصل مع هذا العالم القاسي المرعب المضحك المسوخ الجميل الهازل الصارم العميق السطحي، والذي يتدفق بكل آماله ووعوده

وعذاباته — ساخطة، صارخة، نهازئة، رافضة تهاجمها الكوايس، ومتأملة أيضا ،
في لحظاتها المغامرة ، علّها تجد معنى — إنسانيا — ما، يؤجل انتحاراتها اليومية،
محاولة — رغم خداع الماضي والتشكك في كل الأمور— بكل عبقريتها وحكمتها،
أن تكون — وسط هذه الانفجارات — شاهدة على عصرها .

«إن حياة «بيرانديللو» الروحية — كما يقول الناقد الإيطالي «لويجي
روسو» هي التي أنتجت مسرحه، فبعد أن أفرغ روحه في كتاباته الأولى
«أشعاره وقصصه ورواياته»، والتي خرجت مدفوعة لتعطي هذه المذاقات المتأملة
لم تستطع إلا أن تكون شكلا قاطعا أو أن تكون تعقيدا ثقافيا خاصا للمشاكل الفنية
المبدئية» .

إن مسرح «بيرانديللو» — ذا المسحة الميتافيزيقية التي تتخفى وراء رؤية
نقدية صارمة — يجعل المشاكل التي يتصدى لها — أي مواضيعه الأساسية — غنية
ومعقدة وتحتاج إلى مجهود فكري، والحديث ليس عن مراحل تقنية لتفاصيل
أعماله، وإنما عن «وضوحه الداخلي» الذي يحمله على خلق جديد يتوالى في
اتساع، وإن أعلى مكانة في مرحلة إبداعه الفني هي كشفه للعلاقة بين
«الواقعي» و«الوهمي»، بين «الشخصية» و«التشخيص»، بين «العادية»،
و«الافتعال»: ولتوضيح ذلك يمكننا أن نحدد ثلاث فترات مهمة في تطور أعماله
الدرامية، على ضوء بحث الناقد الإيطالي (كورادو سيميوني):

١ — لفهم الفترة الأولى [التي امتدت حتى عام ١٩١٨، والتي تتضمن
مسرحياته الكوميديّة «فكر بالأمر يا جاكومينو» و«لوميّ من صقلية»،
«ليولا»، «البيريّه ذو الأجراس» (٦)] علينا أن نتعرف على المعالم الرئيسية
التي كان يرسمها ويحددها «بيرانديللو» لشخصياته، ولنأخذ شخصية
«جياكومينو» كمثال على هذه الملامح البيرانديلية في هذه الفترة: كائن يرغب
في الظهور كشخصية ليست كالآخرين، شخصية ضد التقاليد والعادات،
شخصية (عندها حق) وهذا الحق «توهم» أنها قد تأملته وفكرت فيه بشكل
عميق، شخصية — ليست فقط «محبة للظهور» ولكنها تريد أن تصبح «فوق

العادة» أو «غير عادية» وبعد أن تقضي على «الأصل» تظهر بلمح خاص فتبدو «غريبة» ؛ وهي شخصية البرجوازي الصغير الذي لا يستطيع أن يكتسب الوعي التاريخي لوضعه الطبقي . ولأن شخصيات هذه الكوميديا من بيئة طبيعية «صقليين» فمن الضرورة أن يدخل عنصر ديبالينكتيكي، ويصبح «ألفاريسيسكو»، أي الشخصية الكوميدي «غير طبيعية» ومتضادة مع بيئتها وعاداتها، واطعة هذه البيئة — جذرياً — للحوار . ومع غو الأحداث وتتابعها تظهر هذه الشخصية «بعجزها الذاتي» وعدم قدرتها على أي فاعلية، ويبدو ذلك في علاقاتها العاطفية والجنسية . إن شخصيات «بيرانديللو» تبحث عن «ما فوق العادي»، وتقع عليهم مسؤولية المهاجة والاستهزاء — بكل الوسائل — بالחס الأخلاقي للبرجوازية، ولا يظهرون أبداً أي تعبير عن الحب، محدودين — بمجموعة من الأفعال المتشددة — حول : «ماذا يمكن أن يعني الحب دون «قطفه» أبداً»، أي مع استحالة : «فعل» الحصول عليه .

٢ — الفترة الثانية لمسرح «بيرانديللو» [والتي امتدت حتى عام ١٩٢٧ ، والتي تتضمن مسرحياته الرئيسية من «قواعد اللعبة» إلى «٦ شخصيات تبحث عن مؤلف» ومن «هنري الرابع» إلى «ألبسوا العرايا»] تدور كلها حول مشكلة العلاقة مع الواقع، يقول «بيرانديللو» : «الحياة ضيقة ومتكررة، تلف وتحوم منذ زمن، وخلال مظاهرها تبدو كما لو كانت غير حقيقية، كما لو كانت أطيا ف خيالات ميكانيكية مسرعة تتابع ؛ فكيف يغيرها الاهتمام ؟ أو نكن لها الاحترام ؟! » ؛ وبناء على هذه التساؤلات — شبه الفلسفية — يستشق «بيرانديللو» لمسرحه نفساً جديداً، بأقصى حدة — مواجهة بين «ما يبدو في الحياة» و «الواقع نفسه» ، بين «مظهر» و «واقع» ، بين «مألوف» و «غير مألوف» ، بين «ذات» و «عالم خارجي» : لا لكي يحل مشكلة، أو ليضفي على فترة معينة معنى خاصاً، أو ليدافع عن موقف أو وجهة نظر وقتية لمصلحته الخاصة . بل لكي يعطي معنى عاماً «مجرداً» ، ويكشف — بذاتية شاملة لها استقلالها العقلي الخلاق — رؤيته الكلية للحياة وللزمن . وعلى قدر تماسك هذه الرؤية وملاءمة إمكانيات التعبير الفني عنها ، وتنفسها الطبيعي داخل وخارج

حقيقة شكلها الجمالي ، على قدر بقاء هذه الأعمال حية — كالأعمال المشعة برؤياها العضوية للحياة والتي أحدثت التحولات الكبرى للوعي — تلك البذور المظمورة التي ما زالت تمنح نفسها لكل من يجهد نفسه مشقة الحفر — لتفسيرها ووعيا من جديد — ليخرجها من كونها موجودة ، ليسهل هضمها .

وأعمال «بيرانديللو» كانت تطمح ليكون لها هذه الرؤية وإن اختلفت طريقة معالجتها على طول مراحلها التعبيرية ؛ ففي كوميديات الفترة الأولى كانت المواجهة بين « ذات » و « عالم خارجي » تأخذ أهميتها التعبيرية بما تحتويه من مفاتيح « للتحليل النفسي » ، إنها مرحلة الشخصية التي تنتظر « شيء ما محدود » وتفكر فيه دائما ، وغير القادرة في الوقت نفسه — على وعي جميع الخبرات المتدفقة من العالم الخارجي .

أما في الفترة الثانية بشكل عام فهي مرحلة « الشخصية — الشيزوفرنيا » ، إنها الشخصية التي تنغلق — في عتامة — على نفسها ، دون السماح بأي إمكانية تأثير خارجي أن تتسرب إليها ، قاطعة بذلك الحوار « الديالكتيك » بين « الغير عادي » و « العادي » نفسه ؛ ويصير « غير العادي » نظام حياة مستقلا ، لا يبالي بإحداث أي علاقة مع العالم ؛ وعليه تبدو العلاقة بين « مظاهر الحياة المألوفة » و « الواقع » أكثر تراجيديا .

٣ — آخر فترة في مسرح « بيرانديللو » [والتي كتبت فيها مسرحياته « واحد ، لا أحد ومائة ألف » و « عمالقة الجبل » و « إيجاد الذات » أو « عندما نكون شخصا آخر » و « حكاية الابن الذي تغير » .] وكانت كلها نتيجة لأزمة عميقة للكاتب وفنه ؛ نجد أن الشخصية تكتشف « نقصها » أو عدم اكتمالها لمواجهة الواقع ؛ فتبدو في عزلتها الشخصية مهزومة مسبقا — قبل بداية « المباراة » — يقودها الكاتب باستمرار ويحركها كقطع الشطرنج .

في مسرحية « حكاية الابن الذي تغير » وأكثر في مسرحية « عمالقة الجبل » نجد أن الاتساق الأيديولوجي لفن « بيرانديللو » يتلاشى في « الازدواجية المتضاعفة » أو في تعدد المعاني المتناقضة للشيء الواحد ، بينما يساعد نشيد

« ذاتية » تعرف قدرها : انها ستنتهي ، محكوم عليها من قوى عمياء وشرسة تشرخها ، داخلها في اللعبة — بادوار رئيسية — شخصيات كورالية منها تنتظر « الكلمة الأخيرة » ، وهكذا وفي نفس الوقت تذوب التناقضات بين الفن والحياة ؛ الفن — كلحظة متعة تعلم قدرها — : انه سوف يتلاشى ، لكنه — ربما — سيتمكن من أن يأخذ مكانه « الحياة الخلاقة » كلها ؛ مبدعا هذا العالم الذي يحيا تبعا لإيقاعات وقوانين خالصة من الانسجام والجمال . هذا الحلم العظيم « باليوتوبيا » نتعرف عليه من خلال كلمات « بيرانديللو » — قبل أن يموت بشهر — لابنه « ستيفانو » يوصيه بها أن تكون أساس « بنية » الفصل الثالث لمسرحية « عمالقة الجبل » التي لم يكملها ، يقول « بيرانديللو » : « ليس هو ، ليس هو « الشعر » الذي ظل مرفوضا ، وإنما خادمو الحياة المتعصبون ، فإذا كانت « الروح » لا تتكلم اليوم فإنها بالتأكيد سيمكنا في يوم ما أن نتكلم ، إنهم — بحسن نية — وبلا خبرة ، ممزقون داخلها كأشباح المكافحين الهزليين ، وانهم ، خادمو الفن المتعصبون ، لا يعرفون لغة الإنسان ككل ، وهم لهذا غير قادرين على أن يخاطبوه لأنهم مبعدون عن الحياة ، والأدهى من ذلك فإنهم — وهم لا يعون حقيقة أنفسهم — يريدون أن يفرضوا تصوراتهم على الآخرين .. الآخرين الذين لديهم ما يصنعونه » .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

● « البرانديلليزمو » فلسفة أم نقد ؟!

تضع أعمال « برانديللو » المسرحية — المتفرج — من أول « كان يدعى ماتيو باسكال » وما بعدها — في مواجهة نفسه والعالم المحيط به « كناقذ » حتى وإن كانت ممزوجة بالفلسفة ، لما تكتشفه من مشاكل وما تخبئه من شفرات سرية خلف خلاصة الأفكار الكامنة وراء معاني الكلمات المتتابعة في متاهات محيرة بين الحقيقي والوهمي ، مشيعا — دون مغالاة — الإحساس الأليم بعذابات الحياة ، كعنصر ثانوي ، لا كأهم عنصر كما كان يراه نقاد تلك الفترة ؛ خاصة بعد ظهور كتاب « نظرية نقد الفن » (١٩١٣) للناقد (ادر يانوتيلغر) معارضا كل أبحاث الأيديولوجية الجديدة في نظرتها لفلسفة الحياة ، وفي نقد الأعمال الفنية بين

«شعر» و«لا شعر»، واضعاً بدلاً منها أيديولوجية فنية أخرى : بين «حياة» و«شكل»، والتي كانت ملائمة أكثر لتوضيح وتحليل الشعر الديالكتيكي «لبرانديلو»، وقد كتب (تيلغر) بعد ذلك يقول : «إن عالم بيرانديلو» كله يتركز حول رؤية الحياة كقوة لعدة مشاكل وأزمات نفسية نتيجة تناقضات داخلية شاملة، ولذلك فإن ضرورة الحياة ذاتها تعطى معاً «شكلاً»، ولنفس الضرورة أيضاً لا تستطيع — الحياة — أن تبقى في أي شكل، الأمر الذي يلزمها أن تعبر من شكل إلى شكل، وهذا هو محور المشكلة الأساسية لفن بيرانديلو». ومع تطوير مناهج النقد إلى «أيديولوجية ثقافية» يعلن الناقد الإيطالي «ماكسيمو بونتيمبيلي» (١٩٣٧) — معتمداً على بعض ملاحظات «جراميشي» (٧) الخاصة بالأيديولوجية الثقافية لا الفنية لأعمال بيرانديلو — ويقول : «إن الصفة الأولى للنفوس المضيئة هي «عدم القدرة» على قبول أحكام أخرى، صانعة ما تحسه وتعتقد، ولقد ظهر «لويجي بيرانديلو» : نفساً مضيئة للحياة في زمن من أزمنة النفوس الأقل إضاءة، وهذا الزمن بسنواته التي تابعت حتى حرب أوروبا يشير إلى نهاية العالم الرومانتيكي الذي ولد منذ تسعة عشر قرناً ؛ وفي أعمال بيرانديلو نجد أن كيان هذا العالم يتحطم حتى آخر خلية ؛ ومن هنا ، من هذا العالم الذي كشفه بيرانديلو وعراه ، لن نستطيع «الجماعات الإنسانية» ، أن تجد سوى الخراب الشامل أو البدء من جديد». و يواصل «سيموني» موضحاً علاقة «بيرانديلو» نفسه مع العالم الخارجي قائلاً : «إن إنسانية عالم بيرانديلو — في حقيقتها — جماهيرية ، فلقد وجد في هذه الجماهير توهج القلق والاضطرابات العصبية وعدم الرضا عن الحياة ، فهي ضعيفة وفي الوقت نفسه ممتلئة بالعزيمة ، وهذه «الحيوية» هي الأساس العميق الذي بنت عليه الآداب الأوروبية أعمالها الكبرى ، وعلى النقيض من هذه «الحيوية» توجد «المعرفة» ، لكنها معرفة مشوشة ، غير مرغوب فيها ، محدودة الإضاءة وتنقصها القدرة على تفهم الظروف المحيطة للخروج من المتاهة ؛ إنها معرفة أو أيديولوجية جماهير البرجوازية الصغيرة . ودون اختيار فقد جمع بيرانديلو هذه المعرفة التي ظلت تمنح للناس لتساعدهم في الحياة . وكان من نتيجة المعركة الفلسفية ضد أزمة القيم البرجوازية أن تبخرت

الفروق الطباقية بين « مألوف » و « غير مألوف » بين « صحيح » و « غير صحيح »، بين « جميل » و « قبيح »، وصارت الأمور كلها « مشكلة » وكلها « إمكانية » في نفس الوقت . و يبدو ذلك واضحاً في كل أعمال بيرانديلو الأدبية ، لا لأنه كان ضحية « وعي مشوش » أو عدم ثقة جمالية ، ولكن على العكس لأن بيرانديلو كان يعكس الواقع في برودة قصوى — كما فعل جويس وكافكا وموزيل وغيرهم — رافضاً رفضاً — يمكن أن يسمى بطولياً — أي فكرة مسبقة عن الواقع المعاش مع عدم التهويل من أي معتقد أو تضخيم أي أيديولوجية . فلم تكن « تشخيصية » بيرانديلو أبداً « نرجسية » بل درامية ، لاستحالة إمكانيات التماسك للأشكال ، وللقيم المستقرة التي تترجم الضياع العام للحياة ؛ هذه الأشكال التي تأخذ لنفسها — من وقت إلى آخر — حق مسؤولية تفهم الظرف الإنساني . إن شخصية « الإنسان الوحيد » لبيرانديلو تقترب من « أوليس » الجويسية و « رجل بلا كيفين » لموزيل ، والشخصيات الكافكاوية المحاصرة .



● الشخص والشخصية :

« إن الطبيعة (بمعنى الخبرات) تستخدم الفاتناز با الإنسانية لتواصل أعمالها المبدعة ؛ فن ولد محظوظاً بهذه الإرادة الخلاقة التي تقيم في روح الإنسان فهو مهياً لحياة خصبة عالية وممتدة أكثر من ولد ليموت فقط . إن من يمتلك مغامرة ميلاده من جديد « كشخصية حية » . هكذا يوضح بيرانديلو الفرق بين « الشخص » و « الشخصية » الذي يؤسس جوهره ؛ وهو اختلاف بين لحظتين في النفس الإنسانية : الأولى « لشخص » لم يتشكل بعد ، وهو مستعد أن يكتسب لنفسه أي شكل يأتيه من الخارج أو من الداخل . الثانية « لشخصية » تدور حول محور مثبت في قواعد لعبة الأطراف ، واختلافه — فقط — نتيجة لاعادته كل يوم نفس الحركات ؛ مكرراً دائماً هذه الدراما . و يوضح « بونتيبييلي » ذلك قائلاً : « إن « الشخصيات » هم وحدهم « الحقيقة » ، فبالشخصيات عرفت الإنسانية كيفية تعديل المسارات المختلطة ، والإصلاح ، وإعادة البناء ، والخلود نفسه . » لكن فن

بيرانديلو يولد من التأرجح بين « الشخص » و « الشخصية » وإمكانات الإنسان القادرة على أن يكون — بشكل لا نهائي — هو أو آخرون ، أي أن يكون « شخصا » أو أن يكون « شخصية » ، أن يكون « حياة » أو أن يكون « شكلا » . لكنه يذهب إلى أبعد من هذا « الفرق » فشخصياته — بالاضافة إلى أنها تسبب له — لحظة تحديد ملامحها — نوعا من القرف والغضب — فهو يكشف كل تفاصيلها الخاصة عارضا أيضاً — بضيق — بؤسها الجسدي والروحي ، واضعا إياها في بيئة قبل أن يسقط عليها ضوء « التراجيديا » أو « الفارس » تكون — هذه الشخصيات غريقة في مألوفية ثقيلة رمادية ؛ أو تكون ضحية قدر اجتماعي « كما عند الطبيعيين » أو عقائدي « كما كان عند الكاتب المسرحي الإيطالي فيرجا » ؛ كأنهم « العذابات » نفسها للحياة البائسة ، لا يستطيعون — بفهمهم المحدود أو لتعصبهم — انتظار الخلاص من خارجهم ، كأنه قد حقت عليهم « اللعنة » إلى الأبد .

إن أعمال بيرانديلو كلها تتركز حول تعدد « الشخصية » الإنسانية المتغيرة الملامح (الأقنعة) وطريقة وجودها ، ففي فترة « الكلام » تتحول إلى « شخصيات » ، ولأن « الحركات » أيضاً نوع من الديالكتيك فهي تغير حياتهم ، ربما فقط حبا للتظاهر ، أو ليعوا أنفسهم ؛ لكن « الحركات » لحظية ، والحوار يعطي نوعا من الاستمرارية ؛ الأمر الذي يشعرها بأنها قادرة على أن تخرج من وحدتها لعمل علاقة اتصال ؛ وهو نوع خاص من الاتصال لا يمكنه أبدا التواصل مع الآخر .

و يعتمد بيرانديلو في هذه المواقف الوجودية التي بلا مكان وبلا زمان تقريرا « كطبيعة مجردة » على لغة خاصة لكل شخصية لتساعد على تحديد شكلها ؛ ويرى بيرانديلو أن المشكلة المزعومة في العثور على لغة للمسرح تعكس الحياة القومية الخالصة لشعب من الشعوب هي مشكلة مفتعلة فالفن ليست قضيته تقليد الحياة أو محاكاتها ذلك لأن الحياة ذاتها شلال متصل يضيء عليها من حين إلى آخر شكلا يتناسب مع وعينا بها ؛ لذلك فهو يجعل الشخصيات تتكلم كما ينبغي لها تبعا لظروفها ومواقفها ، وبالتالي فإن اللغة ستكون ملائمة لطبيعة شخصية محددة في

ظرف محدد وفي مشهد محدد . وإن هذه اللغة «النسبية» التي تحمل ملامح «الوحدة» — «الإنسان الوحيد» الذي يتكلم مع نفسه هي التعبير في كل لحظة عن «بيرانديللو» نفسه ، بين الحياة والتمثيل ، والحقيقي والوهمي — وسط عالم من الأزمان والتناقضات — كإنسان وحيد .

الهوامش :

- (١) الاموريزم : فن الإضحاك « قدرة ذكية على اختراق دواخل الأشياء بعمق وكشفها » ويرى بيرانديللو: أن الحياة في الواقع مهزلة مضحكة تشبه الافتعال « التزييف » على خشبة المسرح .
- (٢) نسبة إلى نهر «الرين» بألمانيا
- (٣) آلة تستخدم للإمساك بالخشب أو أي مادة أخرى أثناء عملية القطع .
- (٤) الباسكيون : شعب له لغته الخاصة . « وميجيل دي أونامونو » باسكي الأصل ، ولد في « بلباو » (في منطقة الباسك الواقعة على الحدود بين اسبانيا وفرنسا) .
- (٥) كارلو جولدوني (١٧٠٧ — ١٧٩٣) مؤلف مسرحي وشاعر . ألف ما يقرب من ٢٥٠ مسرحية بالإضافة إلى مسرحياته الشعرية التي كتبها في شبابه . يعتبر نقطة تحول في تاريخ الكوميديا الإيطالية ، فقد حرر الممثلين من ارتداء الأقنعة التقليدية ، والتعبير من جموده المنحط ، أسلوبه صريح وتلقائي ومحكم وساخر وممتع في نفس الوقت . اشتهر بتصوير حياة الطبقات الفقيرة مع التزام بوعي أخلاقي في حدود القيم الروحية لعصره ؛ اخرجت مسرحيته «خادم سيدين» على مسرح الجيب .
- (٦) البيرييه أو البيريتو : غطاء للرأس ، يشبه قبعة مضغوطة بلا حواف خارجية ، وكان عند اليونان رمزا للبرابرة ، وعند الرومان كان يلبسه العبيد المحررون ، وأثناء الثورة الفرنسية كان رمزا للفكرة الديمقراطية .
- (٧) أنتونيوجراميشي (١٨٩١ — ١٩٣٧) فيلسوف ومؤرخ سوسيالي ، كتب العديد من الكتب بالإضافة إلى العديد من المقالات والأبحاث والدراسات التحليلية الأيدولوجية عن العلاقة بين الثقافة والسياسة . ويعتبر من أهم الشخصيات الفكرية التي أثرت في مثقفي هذه الفترة في إيطاليا .

المراجع :

- 1) Il Teatro di Luigi Pirandello — oscarmonodadori — 1974-233 «Corrado Simioni»
- 2) Luigi Personè: L. Pirandello in scrittori Italiani Moderni E Contemporanei, Firenze 1968.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تحويلات الألف ليلة وليلة



شعر
خليفة الوقيان

الناشر : دارالعروبة للنشر - الكويت

صدرت حديثاً ..
الطبعة الثانية من

ديوان الزهيري

مجموعة من المأثورات المشهورة

جمع : عبدالله عبدالعزيز الدويش
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

الناشر : دار ذات السلاسل - الكويت

صدرت حديثاً ..
الطبعة الثانية من

نفحات الخليج

" الجزء الأول "

"البواكير" للشاعر عبدالله سنان محمد